This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

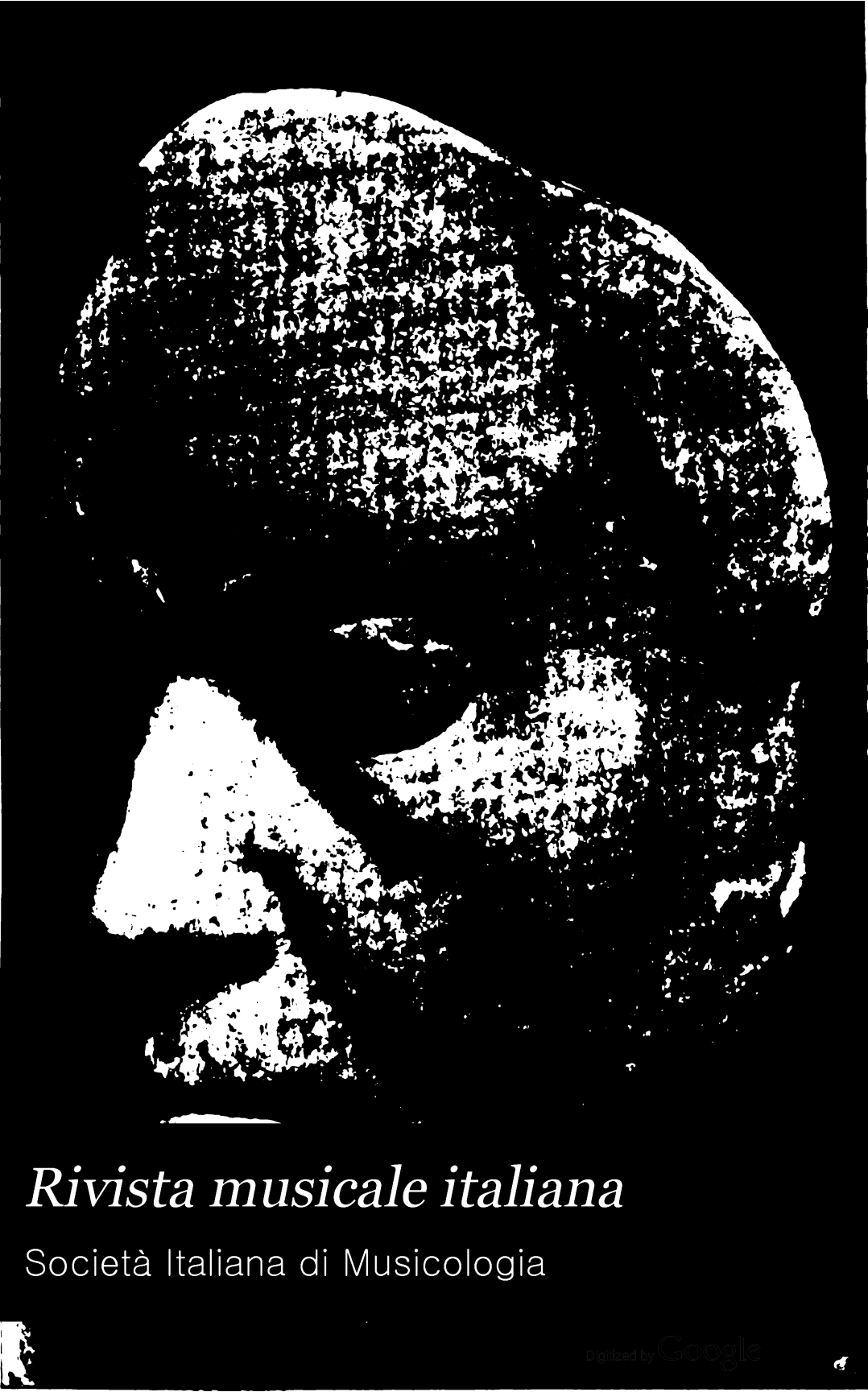
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Rivista musicale italiana

Società Italiana di Musicologia

Digitized by Google

SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

Digitized by Google

e

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Rivista Musicale Italiana.

Volume IV — Anno 1897.

FRATELLI BOCCA EDITORI
LIBRAI DI S. M. IL RE D'ITALIA
TORINO
MILANO - ROMA - FIRENZE
1897

Digitized by Google

PROPRIETÀ LETTERARIA

Torino, Stabilimento Tipografico Vincenzo Bona, Via Ospedale, 3.

Digitized by Google

General Library
Dunning & Music
Liberma
8-16-49
66338

Transfer
Music
7-20-65

INDICE DEL VOLUME IV

MEMORIE

ARKWRIGHT (G. E. P.) — Un Compositore italiano alla Corte di Elisabetta . . . . . *pag.* 1
BRENET (M.) — Les " Oratoires " de Carissimi . . . . . " 460
D'ARIENZO (N.) — Origini dell'Opera comica . . . . . " 421
DE SCHOULTZ ADAIEWSKI (E.) — La Berceuse populaire . " 484
FRIMMEL (Th. v.) — Ritratti e caricature di Beethoven . . " 17
PISTORELLI (L.) — I Melodrammi giocosi inediti di G. B. Casti " 631
POUGIN (A.) — La Musique en Russie *(Vedi Vol. III)* . . " 44
TORCHI (L.) — La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII . . . . . " 581
TORRI (L.) — Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra al secolo XVI *(Vedi Vol. III)* . . . . . " 233

ARTE CONTEMPORANEA

BRUNEAU (A.) — Le Drame lyrique français . . . . . " 299
CHIRONI (G. P.) — Il diritto di palco 525-672
COMBARIEU (J.) — " *Messidor* " di A. Bruneau . . . . . " 305
ENGELFRED (A.) — Un nuovo sistema di notazione musicale . " 145
FERRARI (G. C.) — Ricerche sperimentali sulla natura dell'emozione musicale. . . . . " 328
GABBA (C. F.) — Compositore di musica e Poeta . . . . " 114
GRIVEAU (M.) — Parallèle de la musique e du langage . . " 252
— — Prépositions, préfixes et suffixes en musique . " 689
GUARINONI (E. de') — Antonio Bazzini . . . . . " 340
KUFFERATH (M.) — " *Fervaal* " di V. D'Indy . . . . . " 313
MALHERBE (Ch.) — Le Centenaire de Donizetti e l'Exposition de Bergame . . . . . " 707

Digitized by Google

MAUKE (W.) — Secessione musicale? . . . . . *pag.* 528
TEBALDINI (G.) — Filippo Pedrel e il Dramma lirico-spagnuolo 267-454
TORCHI (L.) — Per l'arte . . . . . „ 148
WAGNER (R.) — Il Giudaismo nella musica . . . . . „ 95
*** — Questione filologica riguardante la musica ecclesiastica . „ 151

Recensioni:

Storia — 153, 345, 540, 744.
Critica — 157, 347, 749.
Estetica — 160, 351, 751.
Opere teoriche — 164, 355, 547, 753.
Strumentazione — 167, 363, 547, 758.
Ricerche scientifiche — 168, 366, 548, 760.
Musica sacra — 180, 761.
Musica — 184, 370, 550.
Wagneriana — 195, 382, 554.
Varie — 199, 387, 556, 762.
Legislazione e giurisprudenza — 556.

Spoglio dei periodici — 202, 395, 558, 764.

Notizie — 214, 402, 564, 771.

Elenco dei Libri — 222, 413, 573, 777.

Elenco della Musica — 227, 417, 577, 781.

Indice delle Opere recensite — 787.

Indice alfabetico — 790.

Digitized by Google

✣ MEMORIE ✣

Un compositore italiano alla corte di Elisabetta.

« Il famoso ed artificiosissimo Alfonso Ferrabosco di Bologna » (1), soggetto di questa memoria, è una figura assai interessante nella storia della musica inglese. Egli fu il primo compositore italiano di qualche valore che venne a vivere in Inghilterra, e non può essere posto in dubbio che la sua presenza ebbe una certa influenza sulla scuola musicale inglese, la quale era allora negli inizi del suo sviluppo.

La venuta di un compositore come Ferrabosco, di provenienza diretta dalla attività musicale d'Italia, non poteva a meno di stimolare i nostri scrittori coi quali egli era in contatto; e che ciò sia vero, è dimostrato, io credo, dall'importanza che si attribuisce alle relazioni fra Ferrabosco e William Byrd.

Thomas Morley nel suo « Plain and Easy Introduction to Practical Music », pubblicato la prima volta nel 1597, ci descrive « la concorrenza innocente ed amichevole fra di loro, servendosi del canto fermo *Miserere;* concorrenza, come dico, amichevole, nella quale si sforzarono di sorpassarsi l'uno l'altro senza malizia, invidia o calunnia, ma con gran diligenza, studio e fatica, accordandosi che l'uno fosse

(1) Così lo chiama Roberto Dowland nel suo *Variety of Lute Lessons, 1610.*

Digitized by Google

il giudice del lavoro dell'altro. Per questa concorrenza (specialmente perchè era senza invidia) avvenne che ambidue divennero eccellenti in quel genere ed acquistarono tale fama e guadagnarono tale stima che non perirà fin che dura la musica ».

Henry Peacham ancora nella sua « Compleat Gentleman », 1622, dà ragione di un'altra disputa.

« Alfonso Ferrabosco, il padre, durante la sua vita non fu inferiore a nessuno in giudizio e sottigliezza di scienza, com'è pure di suo figlio, il quale vive ancora. Il suo lavoro fu squisitissimo e profondissimo e discretamente piacevole per la melodia, benchè il Thomas Morley lo biasimi per questo riguardo. Il suo « Vedi pianger madonna » e « Le Rossignol » (la quale canzone egli ed il maestro Byrd, rivali amichevoli, misero in musica), non può desiderarsi migliore per soavità di melodia nè per profondità di scienza ».

Questi passi mostrano incidentalmente in qual alto conto Ferrabosco fosse tenuto e rendono chiaro che egli ebbe una così larga influenza su Byrd, il primo musico inglese di quel tempo, che poi ebbe un'influenza sui suoi giovani contemporanei. Così si può affermare con certo fondamento di verità che i compositori di Elisabetta, specialmente quelli di madrigali, dovettero assai più ad Alfonso Ferrabosco di quanto generalmente si crede.

Il poco che si conosce della vita di Ferrabosco in Inghilterra (se ne eccetui le brevi note di libri dei conti) si trova nelle sue lettere. Queste portano un po' di luce sulle relazioni fra il musico di corte ed i suoi signori; e sono poi anche interessanti come illustrazione del carattere di Ferrabosco. Le riproduciamo per intero nella seconda parte di questa notizia. Io ho creduto bene di fare precedere queste lettere da una breve notizia che dia nel modo più spiccio la narrazione dei fatti raccolti in queste lettere o che ad esse si riferiscono.

I. — *Memoria biografica.*

Gli scrittori inglesi di cose musicali (1), da Burney in avanti, non hanno ben distinto tra i varî compositori che portano il nome

(1) Nella prefazione ai *Madrigali* di Alfonso Ferrabosco raccolti dalla *Musica Transalpina*, 1588, ch'io ho ultimamente pubblicato, caddi nel medesimo errore. I miei ringraziamenti al sig. W. Barclay Squire per avermi corretto.

Digitized by Google

di Ferrabosco. Per spiegare questa confusione mi sia lecito ricorrere all'enumerazione fatta dal Vogel nella « Bibliothek der gedruckten Weltlichen Vocal Musik Italiens 1892 ». I discendenti inglesi di Alfonso saranno nominati più innanzi.

Il primo compositore di questo nome sembra essere Domenico Ferrabosco, che era maestro di cappella a S. Petronio in Bologna nel 1548 e nel 1550 divenne membro del Coro Papale. Egli pubblicò un volume di Madrigali a Venezia nel 1542 e contribuì a due collezioni stampate da Antonio Gardan nel medesimo anno, e ad altre collezioni posteriori. Alcuni dei suoi madrigali divennero veramente popolari, e continuarono ad essere ristampati per parecchi anni nelle collezioni pubblicate a Venezia ed altrove. Un mottetto « Usque quo Domine » che apparve a Venezia in una collezione di Cipriano de Rore (1) nel 1544, può anche venir attribuito a Domenico. Perciò è probabilmente giusto attribuire a Domenico tutte quelle opere che portano tale data e non hanno che il nome di Ferrabosco senza altro nome di battesimo.

Altri musicisti di questo nome furono Mattia Ferrabosco di Bologna, che pubblicò un volume di canzonette a quattro parti nel 1585 a Venezia, nel quale egli chiamò se stesso « Servitore del Sereniss. Arciduca Carlo d'Austria », e Costantino Ferrabosco « Bolognese musico di S. M. Cæsarea », che pubblicò un volume di canzonette a quattro parti a Norimberga nel 1590. Si trova pure il nome di Hieronimo Ferabosco in un ms. del Museo Britannico (Addl., Mss. 23.623), come compositore di una « Toccata di Roma » per clavicembalo (Dictionary of National Biography « Ferrabosco »).

In qual relazione fosse Alfonso Ferrabosco con questi altri compositori bolognesi io non so: tutto quello che appare dalle lettere intorno alla sua famiglia (oltre al fatto che suo padre viveva ancora quando egli abbandonò l'Italia) è che benchè la sua sostanza fosse mediocre, era nondimeno sufficiente a mantenerlo senza servire alcuno; ed egli parla come se la sua nascita e la sua educazione fossero

(1) Ho voluto accennare specialmente a questo mottetto, poichè Burney, seguìto da colui che scrisse nel *Dizionario Musicale* del Grove e da altri, lo attribuì ad Alfonso.

Digitized by Google

come una presunzione di garanzia in suo favore quando il suo carattere era posto in questione.

Qualche tempo prima del 1562 Ferrabosco venne in Inghilterra, senza ottenere il permesso dell'Inquisizione. Io non so quali erano le circostanze che permettevano all'Inquisizione d'immischiarsi nelle faccende private di un individuo, ma è certo, che in conseguenza di questo atto Ferrabosco cadde nella loro disgrazia, poichè in seguito, quando suo padre morì, fu da lei punito colla confisca della sua eredità.

Lo troviamo poi nel 1562 stabilito alla corte della Regina Elisabetta, con una pensione di 100 marki all'anno, pagabili secondo il piacere della Regina (1). È probabile che egli sia arrivato in Inghilterra alcuni anni prima, benchè questa pensione è la prima notizia che abbiamo di Ferrabosco poichè nel 1564 egli parla del suo « lungo servizio » e della sua giovinezza e della sua salute spese al servizio della Regina, ed è difficile ch'egli abbia detto questo, trascorso il termine di appena due anni. Master Alfonso, com'egli era chiamato in Inghilterra, pare sia stato uno dei favoriti a Corte, e fra quelli che si interessarono di lui, vi fu Leicester, Sir William Cecil, e Sussex il Lord Chamberlain. Nel 1564 esprime l'intenzione di passare il resto della sua vita in Inghilterra, che lo aveva trattato assai meglio del suo paese nativo.

La serie di lettere ai differenti patroni, che riportiamo in appresso, comincia colla lettera a Leicester già prima nominata, in data 23 ottobre 1564. In questa lettera egli racconta della morte del padre e della confisca che l'Inquisizione aveva fatto di quanto il padre gli aveva lasciato. Egli pensava che la Regina, in vista dei suoi lunghi servigi, potesse indursi a compensarlo in qualche modo della perdita sofferta.

Non pare che in quel tempo si sia preso in considerazione il suo appello; ma il 10 settembre 1567 egli scrive a Sir William Cecil dicendo di aver udito da Leicester che la Regina gli aveva assegnato una pensione « durante vita sua con conditione di servitù ».

Egli desiderava ardentemente che questa pensione potesse essergli

(1) Vedi *Extracts from Accounts of the Revels at Court*, edited for the Shakespeare Society by Mr Peter. Cunningham, 1842. Introduction, p. XXVIII.

Digitized by Google

assicurata dopo la morte della Regina, coll'inserzione di queste parole nella patente: « heredibus et successoribus nostris » e sperava di veder effettuato questo suo desiderio mediante l'influenza di Cecil. Pare però che la richiesta non sia stata accolta favorevolmente. Da una lettera in data 23 del medesimo mese appare che Ferrabosco era caduto in disgrazia, e che la Regina aveva rifiutato di riceverlo.

La causa di questa subitanea disgrazia non è ben conosciuta; ma pare si debba attribuire con molta probabilità alla cattiva impressione destata dalla sua lettera imprudente che trattava della pensione.

Master Alfonso non era ancora giunto al fine delle sue disgrazie. Un giovane forestiere, probabilmente musicista, che apparteneva alla famiglia di Sir Filippo Sidney, mentre si recava a Corte, per dar prova della sua capacità, fu proditoriamente ucciso, e si sospettava a Corte che Ferrabosco fosse l' assassino, vedendosi nella gelosia la causa del delitto. In una lettera a Lord Sussex datata 13 ottobre 1567 egli, sdegnato, si protesta innocente. Il giovane era un suo amico, a cui egli aveva reso dei favori ed egli era perciò rattristato della sua sorte; per di più stava in campagna quando ebbe luogo il fatto. Cercava ansiosamente l'occasione di vedere la Regina per giustificarsi. Pare che questo desiderio non sia stato accolto avanti il 28 dicembre, benchè Lord Leicester, gli fece capire che la Regina non era mal disposta verso di lui; ma egli si rammaricava che fino a quando la Regina non avesse consentito a riceverlo, egli sarebbe stato, tanto in Inghilterra che fuori, generalmente creduto colpevole dell'uccisione.

Dopo un considerevole lasso di tempo la cosa fu convenientemente aggiustata, ed al 22 di marzo 1568-9, si legò per iscritto ai servigi della Regina in considerazione di una pensione stabilita durante la sua vita, e prometteva di ritornare ai servigi della Regina dopo d'aver aggiustato alcuni suoi affari in Italia. La patente che gli assegna la pensione di 100 *pounds* all'anno porta la data 26 marzo 1568-9, e contiene le parole « heredibus et successoribus nostris ».

Una prossima allusione al Ferrabosco troviamo nelle « Spese per le feste a Corte », pp. 22, 23, dalle quali appare che egli era interessato in una mascherata presentata nel giugno 1572 a Whitehall davanti alla Regina ed all'Ambasciatore di Francia. Forse Master Alfonso prese pure parte a quella mascherata in cui Apollo e le

Digitized by Google

muse erano introdotti sopra un carro che trasportava una roccia ed una fontana.

Egli continuò a vivere in Inghilterra, forse a Greenwich (dove suo figlio Alfonso era nato (1) e dove la Corte era spesso trattenuta) fino all'anno 1578 in cui finalmente abbandonò il paese lasciando due bambini alle cure di Gomer van Awsterwyke, uno dei musici della Regina. Non sappiamo qual sia la cagione che lo indusse a tale determinazione, per la quale necessariamente egli perdette la pensione; ma può asserirsi che egli ebbe offerta di un impiego più profittevole altrove. Ed è possibile ch'egli si sia recato immediatamente alla Corte del Duca di Savoia, al di cui servizio lo troviamo nel 1587.

Sei anni dopo la sua partenza dall'Inghilterra egli incaricò un certo Laurentio Dondieno di ricondurgli i figli e di ricompensare nel medesimo tempo Awsterwyke che glie li aveva tenuti. Ma la Regina che forse guardava questi fanciulli come ostaggi per il ritorno del loro padre, ricusò di lasciarli andare, e Awsterwyke alla morte del Ferrabosco, che avvenne prima dell'8 maggio 1589, non era ancora stato pagato.

Ed ora rimane soltanto a precisare le date delle opere di Ferrabosco che furono pubblicate. Nel 1583 egli contribuì con un madrigale a cinque parti « *Tu dolc'anima* » ad una collezione pubblicata da Andrea Pevernage ad Antuerpia (2).

Nel 1587 apparvero due Raccolte di Madrigali a 5 parti per Alfonso Ferrabosco, « Gentil'huomo dell'Altezza di Savoia ». La prima raccolta, datata 25 maggio 1587, contiene 20 madrigali, ed è dedicata al Duca di Savoia. La seconda, che porta la data 4 sett. 1587 contiene 19 madrigali, dedicati a Caterina d'Austria, duchessa di Savoia. Ambedue le raccolte furono stampate a Venezia da Angelo Gardano.

Come si può aspettarsi, molti dei madrigali di Ferrabosco trovano

---

(1) « Egli [Dr. Wilson] usò spesso dire per l'onore del suo paese di *Kent*, che Alfonso Ferrabosco era nato da parenti *italiani* a *Greenwich* ». Wood. Fasti Oxon. « John Wilson », anno 1644.

(2) Dev'esser tuttavia notato che il Vogel dubita ch'esso non sia di Domenico Ferrabosco.

Digitized by Google

il loro posto nelle collezioni stampate in Inghilterra. « Musica Transalpina » (1588), ne ha quattordici di lui, dei quali cinque sono già apparsi nella prima raccolta del 1587.

La seconda parte della « Musica Transalpina », 1597, contiene sei madrigali di lui dei quali la maggior parte, se non tutti, furono presi dalla seconda raccolta del 1587.

Cinque altri dei suoi sono nella « Morleys' Collection » del 1598. Alfonso Ferrabosco, il figlio, che Thomas Campion chiamò « della Musica il gran Maestro e stirpe del padre della Musica divina, vera imagine del primo Alfonso » (1), era anche assai stimato come compositore, specialmente di musica strumentale. Egli pubblicò un volume di *Lezioni per viola* nel 1609, e nel medesimo anno un volume di *Arie;* egli contribuì anche alla pubblicazione di Leighton « Tears and Lamentations », 1614.

Egli percepì vari emolumenti come musicista di Corte, e morì nel 1628, lasciando due figli, Enrico ed Alfonso, essi pure musicisti. Vi è, oltre a questi, un John Ferrabosco, organista della « Ely Cathedral » dal 1662 al 1682; e Pepys nel suo Diario narra di una signora del medesimo nome, che nel 1667 era al seguito della Duchessa di Newcastle, e ce la descrive come una buona cantatrice.

II. — *Documenti.*

Gli originali di queste lettere, ed altre carte relative ad Alfonso Ferrabosco, sono conservate in tre differenti collezioni. Due di questi documenti (Lettera N. III e Patente N. VIII) sono tra gli *State Papers* al *Record Office;* due (Lettera VII e IX) sono ad *Hatfield House:* e gli altri sono tra i *Cotton mss.* nel *British Museum.* Un estratto della Lettera N. III nel « *Calendars of State Papers* » è citata dal Fuller-Maitland nel « *Dictionary of National Biography*, « Ferrabosco ». Gli altri sono descritti rispettivamente nel *Historical Mss Commissions' Report on the Hatfield Papers;* e nell'*Index to the Cotton Mss.* Credo che il signor H. Davey sia il primo che abbia attirato l'attenzione sulle carte di queste due ultime collezioni, nella sua recente « Storia della musica ». Nè queste

(1) Versi commendatizi prefissi alle *Arie* del giovane Ferrabosco.

Digitized by Google

lettere furono prima d'ora mai stampate. Desidero di esprimere qui i miei ringraziamenti al marchese di Salisbury per le copie fatte eseguire a mia intenzione delle due carte appartenenti alla *Hatfield House* e per il permesso accordatomi di stamparle.

Le lettere sono poste nell'ordine che credo cronologico, ma le date non sono sempre certe. Nei casi in cui la data indossata è differente di quella contenuta nella lettera, io preferii quella della lettera, eccetto che nel Documento N. VII in cui pare che il Ferrabosco abbia accidentalmente ommesso un V nella data.

I.

Cotton Mss. Titus. B. 7. p. 48.

Illmo Sig.^{or} mio.

Partei di Corte otto giorni sono con un poco di male nella gamba sinistra, et uenni à Londra sotto la cura del Dottor Silua, et benche il male non sia, come spero, pericoloso, mi ritiene peró dalla mia debita seruitú uerso sua M.^{à}, il che mi radoppia il dolore: U.^{rà} Ecc.^{za} saprà che 3 giorni sono io hebbi alchune lettere d'Italia da diuersi parenti, li quali unitamente mi scriuono la perdita et confiscatione di quei beni che mio padre mi hauea lasciato, et questo per il rigore dell'Inquisitori, essendo contra loro licentia in questo Regno; si potrà forsi dire che le n^{rè} facultà non erano se non mediocri, et consequentemente la mia perdita piccola, et ch'io non sono persona di si gran conditione nella n^{rà} Città che si habbia a tener conto della mia presentia o absentia, à questo rispondo, che benche la parte della mia facultà fosse mediocre, era nondimeno sufficiente a mantenermi senza seruire alcuno; et quanto al rispetto della mia persona, certo la seuerità dell'Inquisitione è tale ché doue possono far qualche profitto, non sparmiano o rispettano nisciuna qualitá di persone: questa mia perdita et della Patria e dei beni, certo si adolcisce assai, con la speranza ch'io tengo che sua Maestà non solo in consideratione di questo, mà per la mia lunga et honorata seruitú, habbia da ricompensare ogni mio danno, et ristorare il fiore della mia giouentu et sanità spese a suo seruitio, acciò che per l'auenire io possa più commodamente seruire, et acquetarmi l'animo, con il finire gli giorni miei in questa Corte, assai più benigna patria della mia materna: Ardiro di nuovo il supplicare U^{rà} Ecc.^{za} di ricordarsi del mio desiderio, et del mio inquieto et bisognoso stato, nò hauendo doppo Iddio et sua M.^{à} speranza in altri, et s'io sarò degno di qualche honorato aiuto da sua M.^{à},

Digitized by Google

assicuro che non fù giamai concessa gratia a piu grato ser.re di me, et questo nel progresso della mia uita si conoscera, pregando Urà Ecc.za che tenga memoria del suo obligatis° Alfonso il quale pregarà sempre iddio per ogni sua salute e felicità:

Di londra il xxiij di Ottobre MDLXiiij

Di Urà Ecc.za

Fedelis° seruitore

ALFONSO FERRABOSCO

[Indirizzato]

All' Ill.mo Sig.or mio sempre osser.mo

Il Sig.or Conte di Lecester

In Corte.

II.

B. M. Cotton Mss. Titus. B. 7. p. 358.

Ill.mo Sig.or mio.

Quest'otto giorni son stato molto affatticato da un Cattarro che mi ha impedito la mia debita et solita seruitú con sua M.a, il che mi aggraua assai piu che 'l proprio male, et essendomi ricuperato in parte, m'incaminai questa mattina uerso Corte per acqua et mi sopragiunse un poco di febre che di nuouo mi hà interrotto il mio desiderio, doue, supplico Urà Ecc.za hauermi per iscusato uerso sua M.a, et se a urà Ecc.za paresse che per seruitio di lei fusse necessario ch'io uenisse, per Dio uenerò a piedi così mal conditionato come sono, et fra tanto pregando il Creatore per la continua salute di sua Mà, et ogni prospera fortuna di urà Ecc.za, li bascio le honoratissime manj: —

Di Londra il di febraio MDLXV.

Di Urà Ecc.za

Affettionatis.° ser.re

ALFONSO FERRABOSCO

[Indirizzato]

Allo Ill.mo et Ecc.mo Sig.or mio

Il Sig.or Conte di Sussex:

In Corte.

Digitized by Google

III.

Record Office. State Papers. Elizabeth. Vol. XLIV. N° 4.

Honor' S.r mio

Hó dal Sig.or Conte di Lecester inteso, come sua Mtà per sua g'ra, et per il mezzo suo et diligentia di VS., mi há concesso la gratia ch'io desideraua hauere, Et che VS. hauea comissione di comandare che la Patente fusse fatta durante uita mia con conditione di servitù Et per che non mi truouo habile á caualcare per essere alquanto indisposto, mi é parso conueniente scriuerli la presente col supplicarlo instantemente che poi che s. sig.ria mi é stato authore et prottettore in questa mia riquesta almeno uogli fauorirmi tanto che la Biglia sia fatta il piu autenticamente che sará possibile (non passando peró il comandamento et piacere di Sua M.ta) ma almeno l'essere sicuro che doppo la sua morte (il che Dió no' uoglia) possi gioire liberamente della mia Pensione, in aiuto della quale VS. sa assai meglio di me quanto le parole di Heredibus et successoribus n' ris, sia di grandissima importanza: Pero se alchun mio priegho appo la bontà di quella é degno di qualche consideratione, la supplico fauorirmi in questo mio negotio, et per cortesia sua et per essere io forestiero poco pratico in simili materie; Et in me resterà continuamente un desiderio di disubligarmi potendo in parte di tanti benefitij che per mezzo suo hò riceuuti, supplicandola perdonarmi se l'importunità di questa lettera gli ha interrotto negotij di maggior importanza, et facendo fine pregaro iddio che adempi ogni suo giusto desiderio.

Di Corte il x di settembre MDLXvij.

Di V. S.

Sre affectionato

ALFONSO FERRABOSCO.

[Registrato]

X.° Septembre 1567

Alfonso Ferrabosco to my m.r

[Indirizzato]

Al Molto Honor' et Sig.or mio sp're osser.mo
il S.r Guglielmo Cecil deg.mo Secretario di
Sua Maestà.

Londra.

Digitized by Google

IV.

B. M. Cotton Mss. Titus. B. 7. p. 344.

Illmo Sig.^{or} mio

Essendo di ritorno à Londra, e ripieno piu che mai di nuouo et intenso desiderio di purgarmi d'ogni errore che per malignità io hauessi comesso, dalla qual giustificatione, nè pot(*rebbe n*)ascere il reintegramento della buona gratia di sua M.^{tà}, m'è di nouo parso necessario il trauagliar la mente di VS Illma uerso di me beneuole, e rinfrescarli la memoria del mio negotio, il qual tanto piu mi preme, quanto che la mia coscienza in ogni minima parte è chiara e pura di quanto la maleuolenza altrui la potria oporre. Non ueggio luogo, ne uado in parte alcuna ch'io non truovi ogni lingua ripiena del mio infortunio, e come priuo della gratia di sua M.^{tà} negletto da molti, il che se mi affligge, lo puo giudicare la mia inocenza, et il risguardo che sempre ho hauuto all'honor mio, piú à me caro, che la uita istessa. Il raffrenar le lingue maligni e mordaci di Corte, saria tanto dificile quanto il ritenere il corso della misericordia che deriua dal cielo: l'error mio nato da simplicitá, no' credeua douesse meritar tal castigo che di esser priuo della presenza di sua M.^{à}, dalla quale come raggio che infonde occulta uirtú dipendeua il centro d'ogni mia salute. Leuami sua M.^{tà} quei pochi beni che son goccie del suo fonte, e mi condanni à qualche suplicio, pur che non mi neghi la sua uista, a me specchio, nel quale come simulacro diuino prendo qualitá di uiuere et operare. Sig.^{or} mio la riprego e supplico di nuovo che l'equitá della mia causa mi facci degno che per il mezzo di VS. Illma io possi ricuperar la maggior perdita che infortunato e fedelis.^{mo} ser.^{re} hebbe giamai al mondo. a Dio con tutto il core renderó gratia, a VS. Illma hauro perpetuo debito, et a sua maestá obligo eterno.

Di Londra il xxiij di settembre [1567].

Di VS. Illma obligato e pronto ser.^{re}

ALFONSO FERRABOSCO.

[Indirizzato]

All'Illmo et Ecc.^{mo} Sig.^{or} mio
s'pre osser.^{mo} Il Sig.^{or} Conte di Sussex.
Corte.

[Registrato] Mr Alfonso
xxiij° Septemb. 1577. (sic).

Digitized by Google

V.

B. M. Cotton Mss. Titus. B. 7. p. 231.

Illmo Sig.^{or} mio.

Si suol dire che patientia troppa sforzata diuien rabbia. Ardisco con forsi presuntuosa mano aprire il mio nuouo cordoglio à US. Illma, il qual tanto piu mi preme, quanto, che meno io merito si graue ingiuria fattami nuouamente.

Io hò superficialmente inteso, che un uento pestifero, non d'Euro, o Zefiro, ma di Aquilone o Borea, con lingua e piedi serpentini hà soffiato in qualche pura orecchia di Corte una tal rabbiosa procella; Che potria essere, come inuidiando la uirtú di un giouine forestiero appartenente al sig.^{or} filippo Sidney, e che ritrouandomi la gratia di sua M.^{tà} smarrita, io l'haurei fatto rubbare et assassinare per strada uenendo in Corte per dar saggiò della sua uirtú. Il giouine è mio amico, e la sua sufficienza da me laudata, e gli hò usato cortesie si come hò sempre fatto à qualunque altro forrestiero degno di aiuto. Il suo caso fù pietoso e successogli mentre io era in paese, me ne duolse e duole mà il mio è iniquitoso et ingiustis.^{mo}.

Troppo e pur troppo era, che l'altrui malitia hauesse fatto si duro intaglio nel diamante della mia lucida e candidis.^{ma} fede, senza rendermi sospetto di masnadiero et assassino da strada.

Ma qual diabolica instigatione, o furia infernale potria una si strania, si dissimile, et inaudita malignità ritrouare? Il mio nascimento è così uile, il mio nutrimento cosi basso, la conscienza mia tanto sfrenata, la mia uita e uirtú cosi bisognosa (ch'io douessi) con tal accidente si nefando, et abomineuole [à] scancellare la memoria d'ogni mia passata et honesta operatione? Non piaccia à Iddio il qual pauento, che un tal pensiero nascesse ungua nel cuor mio ne piaccia à Iddio, che li buoni e quelli che della mia uita passata son stati giuditiosi Sindacatori, applicano non solo credenza ma etiamdio dubbio a un caso tanto arrogantemente imaginato.

L'huomo, da graui miserie oppresso, come oggetto e discorso delli maligni, è simile a l'albero conquassato et abbatuto dai uenti, del quale ogni uil mano, si sforza di farne legna; cosi negletta è la bontà di questo secolo, il uitio desto con gli occhi d'Argo, e la uirtù Ciclopa sonniferando nel mortal lethargo.

Aprisi il misericordioso seno del giusto Iddio a le mie si ingiuste querele. Sciolgasi ogni duro laccio che potria cingere il real cuore di sua M.^{tà} di uana diffidenza. Mostrasi VS. Illma in questo abattimento di tanta ragioneuol'equità, mio Patrino e Protettore, e mi sia concesso

Digitized by Google

di uenire o sciolto o legato à giustificar me stesso in causa tant'urgente; sperando che se la perfidia di alcuni huomini cercherà di far minor la mia fede, che la uerità farà conoscere la malignità loro e dove cercheranno spegnere, accenderanno co 'l tempo la fiamma della mia pura inocenza. In questo mentrè dando luogo (al tempo) et ubidienza alla necessità, uolgero il cuore e la speranza, e consignarò la uita e l'honor mio nelle prudenti mani di VS. Ill.ma la quale con l'armi della sua degna autorità potrà inuestigar del uero, fauorir il giusto, punir li delinquenti, e con le chiaui della sua discreta Prudenza aprir le real porte della ragione ch' han debito termine nel diuino intelletto di sua M.ta alla quale chieggio et a VS. Ill.ma giustitia di tanto torto et aspettando alcuna luce a tante mie tenebre baccierò con ogni riuerenza le uirtuose e benefattrici mani di US. Ill.ma e dell'Ill.ma sig.ra sua Consorte.

* . . . . . il xiij di ottobre MDLXVIj.

Di V. S. Ill.ma et Ca.ma

obligato e perpetuo se.re

ALFONSO FERRABOSCO.

[Indirizzato]

All Ill.mo et Eccelent.mo sig.or
mio Il sig.or Conte di Sussex.

Corte.

* Non può leggersi il nome del luogo donde fu scritta questa lettera.

VI.

B. M. Cotton Mss. Titus. B. 7. p. 309.

Io non hò questi giorni passati, trauagliato US. Ill.ma con mie lettere si per non fastidirla, quanto perche il Sig.or Conte di Leysester, mi hauea accertato l'animo, della buona dispositione di sua Maestá uerso l'innocenza mia, e che presto io saria uenuto in Corte con la benigna gratia de' maggiori. Hora io sono nel medesimo stato di prima, et piu che mai afflitto, per uedermi prolungare il tempo delle mie giustificationi, e scemarmi la speranza del fauore di sua M.tà dal quale la somma d'ogni mia salute dipende. Io sono hormai rauco di gridar giustitia, comune alli piu esterni e uili, et à me antico e fedel ser.re à questa corona, no' dirò negata, ma troppo prolungata, il che nelle maligne menti confirma peggior openione del caso mio. Ne solo questa Corte, questa Città, e questo regno, mi tengono colpato di cosi inormi, ma la Francia e la Fiandra è piena delle mie sciagure, e mi fanno autore

Digitized by Google

(come mi uien scritto) dell'accidente che successe à quel giouine appartenente al sig.^{or} filippo Sidney. Che si diria dunque s'io hauessi fatto, poiche essendone innocente, io sono cosi peruersamente dettrattato! E se no' fusse che la mia pura conscienza m'affida, certo sig.^{or} mio che conosciuto . . . . . aggrauio fattomi, e 'l non hauer consiglio e consolatione da parte alcuna io mi sarrei immerso nel pelago della disperatione. Questa totalmente m'assicura Astrea in cielo, sua M.^{tà} in terra, e la fede ch'io tengo nell'autorita di VS. Illma, amatrice del giusto, richiamano ancor la suiata speme, che la malitia del mondo, e la mia sinistra sorte m'hanno tanto tempo interrotta.

Supplico e scongiuro VS. Illma per quella bonta che 'n tutte le sue attioni tanto risplende, che si degni di nuouo abbracciar la causa giustis.^{ma} di uno infortunato gentilhuomo suo osseguente ser.^{re} e se gli errori miei meritano castigo lo accetto uolentieri, se morte, mi (sara) grata, piu tosto che uita sospetta d'infamia; e se la mia sincera fedeltá puó fare nuouo acquisto della buona opinione di sua M.^{tà} hauro ogni mia angustia e trauaglio per bene impregato s'io potrò ricuperare cosi gran perdita, e per tal mezo far la mia fede piu chiara, e l'iniquità altrui piu euidente.

E con ogni humile affetto di cuore li bacio le honoratis.^{me} mani pregandosi quella felicità che al merito suo si conuiene.

Di Londra il xxviiij di Decembre MDLXVIJ.

Di V^{ra} Eccelenza

Obligato e perpetuo ser.^{re}
ALFONSO FERRABOSCO

[Indirizzato]

All'Illmo et Eccell.^{mo} sig.^{or} mio Il
Sig.^{or} Conte di Sussex:
Corte.

[Registrato] Mr Alfonso
xx decemb. 1578 (sic).

VII.

Historical Mss. Commission. Hatfield House. Pt. I. 1284.

Poi che e piacciuto à sua Maestà, in consideratione della mia servitú, concedermi absolutamente una Pensione in Patente durante vita mia; questa fede scritta di mia mano, sara sicuro testimonio del mio debito verso la sua Real Clementia come non abandonero mai questa nobil servitú per altra al Mondo, ne mancaro doppo l'hauer espedito alchuni

Digitized by Google

miei negotii in Italia di ritornare, et di seruire con quella diligentia et fedelta che hò fatto per il passato. E mancando di questo tanto, che 'l mio debito mi ha giustamente persuaso di promettere sua Maestá, oltra l'hauermi per huomo indegno d'alchun honore, potra disporre di quel tanto che per gratia sua le ha piacciuto darmi in rispetto del mio seruitio fatto: Pregando continuamente il sommo iddio per la sua prospera et felice vita

Di Corte questo xxii di Marzo MDLXiij (sic).

Per me ALFONSO FERRABOSCO.

[Registrato da Lord Burghley]. 22 March 1568 (sic).

A bond of Mos^r Alphoso for the defezace of his patet grauted duryg liff.

IX.

Historical Mss. Commission, Hatfield House. Pt. III. 869.
(tradotto dall'Inglese).

All'onorevolissimo Sig. Tesoriere d'Inghilterra,

Onorevolissimo e per me benevolo Signore: È piaciuto al Sig. Vice ciambellano di interessare S. Maestà in riguardo alla mia domanda che mi fosse permesso di cedere la mia Patente di L. 20 annuali a condizione d'un assegno ai miei eredi (*), conformemente all'approbazione della Signoria vostra; ma dopo avere ricevuto la scrittura coll'assentimento della Signoria vostra honorevolissima, ho appreso che Alfonso Ferrabosco è morto e per questa occasione io pregai umilmente S. Maestà, di aumentare l'assegnamento suddetto in considerazione dell' aver io mantenuto i suoi figli, e a sua Maestà dispiacque un po' la cosa: ma in seguito all'onorevole persuasione del Sig. Vice Ciambellano sua Maestà fu resa propizia e disse che avrebbe parlato alla S. Vostra di cio. Per cio prego il beneplacito della V. S. di concedermi il vostro onorevole e consueto favore in cio. Onorevolissimo signore, la causa della mia domanda per il mantenimento dei figli di Ferrabosco è questa; ho mantenuto due ragazzi di lui per lo spazio di 11 anni, e sono trascorsi circa 5 anni dacchè Alfonso diede l'incarico ad un certo Laurentio Dondieno di ricondurgli i suoi figli, ed anche di pagar me per loro mantenimento; ma allora S. Maestà mi comandò per mezzo del presente sig. Ammiraglio che non dovessi lasciar effettuare questa partenza, e perciò non rimasi pagato per il mantenimento dei figli. Ed ora che

(*) Questa pare la significazione più probabile delle parole " lease in reversion ".

Digitized by Google

Alfonso è morto, mi pare che debba continuare a mantenerli senza alcuna ricompensa, eccetto che S. Maestà colla sua consueta clemenza e bontà prenda pietà del suo povero servitore, che ha ubbidito al suo ordine, assai umilmente pregando del pari il vostro cuore, e secondo il mio dovere pregherò ogni giorno Dio che vi conceda una vita lunga e felice.

Di V. S. umilissimo servitore
GOMER VAN AWSTERWYKE

Registrata: L'umile petizione di Gomer van Awsterwyke musico dell'eccellentissima Maestà la Regina.
8 Maggio 1589.

La concessione della Regina si manifestò.

W. Burghley.

Cecil Papers. Petitions N° 992.

VIII.

Record Office. *Patent Roll. II Eliz. part 6 memt. 2.*

D̃ coñ Alphonso de fferrabosco pro termino vite.

Regina Omnibz ad quos etc. salutem. Sciatis quod nos in consideracione boni et acceptabilis servicii nob per Dilectum servientem nostrum Alphonsum de ferrabosco antehac impens̃ et imposterum durante vita sua impendend̃ de gracia nostra speciali ac ex certa sciencia et mero motu nostris dedimus et concessimus ac per presentes pro nobis heredibus et successoribus nostris damus et concedimus eidem Alphonso de fferrabosco quandam annuitatem sive annual̃ reddit̃ Centum libr̃ legalis monete Anglie. Habendum et gaudendum predictam annuitatem sive annualem redditum Centum librarum prefato Alphonso de ffarrabosco ̃t assigñ suis a festo Natalis Domini vltimo preterito ante datum presencium durante vita sua Percipiend̃ vero eandem annuitatem sive annualem redditum Centum libr̃ prefato Alphonso de ffarrabosco ̃t assigñ suis de Thesauro nostro heredum ̃t successorum nostrorum ad Receptam Scaccarii nostri heredum ̃t successorum nostrorum per manus Thesaur̃ ̃t Camer̃ nostrorum heredum ̃t succes̃ nostrorum ibidem pro tempore existeñ ad festa Annunciacionis beate Marie virginis Natiuitatis sancti Johannis Baptiste Sancti Michælis Archangeli ̃t Natalis Domini per equales porciones annuatim solvend̃ Eo quod express̃ mencio etc. In cujus rei etc. T̃. R̃. apud Westm̃ vicesimo sexto die Marcii.

per breve privati sigilli.

Newbury.

G. E. P. ARKWRIGHT.

Digitized by Google

Ritratti e caricature di Beethoven.

La scienza dei ritratti è molto estesa ed aggrovigliata. Non si contano i luoghi nei quali esistono collezioni di ritratti di varie specie, ed una ricca letteratura ci mette in comunicazione cogli innumerevoli ritratti di uomini grandi e piccoli. Ai ritratti di greci e romani famosi sono state dedicate grandi opere da Visconti e da Bernoulli. Solamente le recenti indagini scientifiche ci hanno appreso come sia rappresentato in effigie Carlo Magno. Una critica profonda ha considerato i ritratti di Raffaello, di Dürer, di Luca van Leyden, di Rubens, di Rembrandt. Si è discusso l'aspetto esteriore di Shakespeare; altrettanto s'è fatto per il gran Goethe e per Schiller. Si conosce una iconografia di Napoleone primo. Alcuni anni sono, Giov. Ev. Engel ragionò estesamente dei ritratti di Mozart. Molti ritratti di Francesco Liszt e di Riccardo Wagner si son messi tra loro a confronto, così nelle opere letterarie, come in alcune raccolte; e ciò io dico solo per mostrare, con alcuni cenni, quale estensione ha acquistata oggidì la scienza dei ritratti. Io ho tentato di imprendere una *iconografia di Beethoven* e ciò in un capitolo del mio libro *Neue Beethoveniana*, che è stato pubblicato nel 1887. Questo saggio fu accolto con gentile favore da molte parti, e pare che abbia dato impulso a parecchi studî di questo genere. Infatti, d'allora in poi, molto si è parlato dei ritratti di Beethoven e molto nuovo materiale si è accumulato, incomparabilmente di più, certo, di quel che si sarebbe potuto aspettare, se non si fosse dato un energico impulso.

Digitized by Google

Nuovi ritratti del nostro grande maestro furono rintracciati e messi in luce; quelli che eran noti già da molto tempo sono stati recentemente apprezzati dalla critica; così che un riassunto di questi studî e di queste scoperte mi sembra di attualità e credo possa contare sopra un certo interesse. Le seguenti pagine, dunque, sono scritte per offrire un prospetto critico recente di queste varie scoperte e degli studi più antichi seguìti nell'iconografia di Beethoven.

Il più antico ritratto di Beethoven è una siluetta che ci rappresenta il profilo del giovine nell'età di circa sedici anni (*fig.* 1). Questa siluetta, ch'io sappia, non si conserva, ma noi ne osserviamo una riproduzione nella piccola litografia che è preposta alle *Notizie biografiche* di Wegeler e Ries (1). Qui annessa noi riproduciamo la medesima siluetta in fototipia. Essa ci fa vedere una testa voltata verso destra, posta sopra un collo molto corto. Si notano una fronte fuggente di media altezza, il naso quasi piccolo, che è un poco piegato all'insù, e una mascella che sporge fortemente innanzi. Una ciocchetta, nel 1786, era anch'essa cosa indispensabile. E neppur manca la gala. La siluetta, secondo ciò che asserisce Wegeler, amico d'infanzia di Beethoven, fu fatta nella casa della famiglia di Breuning, a Bonn, da un pittore che è altrimenti appena noto, un certo Neesen, il quale aveva disegnato le siluette di tutti i componenti la famiglia di Breuning (2).

Fig. 1.

(1) « Lith. von Gebr. Becker in Coblenz 1838 » dice l'indicazione del foglietto.

(2) Cfr. Wegeler e Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, pag. 52. La scritta posta sotto la piccola litografia dice che Beethoven è rappresentato « nell'età di 16 anni ». Tra questa affermazione e ciò che si legge nel testo vi è pure analogia. Ora è parso, dalle discussioni di A. W. Thayer a questo proposito, che Beethoven, a sedici anni, non avesse per anco frequentato la famiglia di Breuning. A. W. Thayer (nella sua biografia di Beethoven, I, pag. 169 sg. e pag. 225) dice che Beethoven non frequentò i Breuning altro che negli anni trascorsi poco prima che si trasferisse a Vienna (nel novembre 1792), dunque solamente dopo l'autunno 1787. Thayer fa risalire la siluetta all'anno 1789. Dall'esame della piccola figura si potrebbe perfino conchiudere che egli avesse un'età minore, come pure, stando a una recente comunicazione avuta dalla fa-

Digitized by Google

Beethoven, allora (sino dal 1784), era già organista di corte dell'arcivescovo elettore. In quell'epoca egli aveva già composto parecchie piccole opere per pianoforte e per organo. Circa nel 1786 si può credere che siano stati composti il trio per pianoforte, flauto e fagotto e l'elegia scritta per la morte di un cane barbone, composizioni le quali sono state stampate solo da poco tempo. Certamente però non fu la fama goduta a quell'epoca dal musicista che valse ad eternare il profilo del giovinetto; ciò si deve soltanto alle strette relazioni che egli ebbe colla famiglia di Breuning. Per quel che la siluetta riproduce ancora del corpo, noi osserviamo il giovine compositore vestito dell'abito di gala, tal quale ci è descritto abbastanza minutamente nel « manoscritto di Fischer », una fonte utile per molti modi onde conoscere la giovinezza di Beethoven (1). Dalle notizie di Fischer si apprende infatti che Beethoven, e da fanciullo e da giovinetto, era stato per lo più « sporco ». Ma venuta poscia l'occasione di presentarsi nella qualità di musico di corte, egli aveva indossato abiti puliti e magnifici. Si fa menzione di un abito di color verdemare, di calzoni verdi con fibbie, di calze di seta, nere e bianche, di scarpe con nastri neri, di un panciotto di seta bianca, fiorato, con tasche ripiegate, di un'acconciatura dei capelli fatta con ricci e ciocchetta; parimente vi si nota una spada con guinzaglio d'argento ed un cappello sotto il braccio sinistro.

Dal collo corto che osserviamo nella siluetta si può desumere che egli fosse di figura tarchiata, mentre poi ciò combina con quel che troviamo comunicato con tutta esattezza nelle notizie di Fischer. « La figura che aveva allora il signor Luigi van Beethoven » ci vien descritta così:

Tarchiato, spalle larghe, collo corto, testa grossa, naso rotondo, il colore del volto nero bruno (*sic!*); egli camminava sempre un po'

---

miglia di Wegeler, risulta abbastanza chiaro che l'antica versione è completamente sicura e che quindi la siluetta rappresenta Beethoven nell'età di circa *sedici* anni. Cfr. gli « *Hamburger Signale* » di H. Pohle del 5 marzo 1892 (secondo la *Gazzetta di Coblenza* e la *Gazzetta di Colonia* del maggio 1890).

(1) Pubblicato da Thayer, I vol., Appendice. Cfr. pag. 339, 347, 349. L'uniforme di gala dei membri della cappella elettorale era « rossa, riccamente cosparsa d'oro ». Thayer, I, 214. Può essere che l'uniforme sia stata diversa secondo le circostanze.

Digitized by Google

curvato all'innanzi. Da giovinetto, in casa, lo chiamavano « der Spangol ». Con questa parola *spangol*, in tal caso, non si può aver voluto significare altro che un tratto riferentesi al color bruno del volto, qual si trova in generale negli uomini meridionali, perciò anche negli spagnuoli.

La descrizione qui riferita combina perfettamente con ciò che il filologo Dr W. C. Müller scrive poco dopo la morte di Beethoven. È evidente che Müller si atteneva alle informazioni ricevute da persone che lo avevano conosciuto. « Da fanciullo egli era robusto; aveva una corporatura organizzata in modo quasi grossolano ». Müller aggiunge: « Anche da giovinetto egli non conobbe fine costumanze mondane. E tale noi lo abbiamo trovato anche a cinquant'anni ».

Wegeler dice: « Anche il nostro Beethoven, come giustamente lo descrive il cavaliere von Seyfried, era di conformazione tarchiata, di media statura, di ossatura grossa, pieno di robustezza, un'immagine della forza » (1).

Intorno all'aspetto che aveva il giovine compositore, mentr'egli trovavasi ancora a Bonn, noi dobbiamo confessare che le notizie sono alquanto deficienti. Senza confronto ve ne hanno molto di più, sotto questo rapporto, circa l'epoca lunga ed importante, durante la quale egli visse a Vienna.

Nel 1792 egli era venuto in Austria. Da principio, francamente, egli non fece che esercitare la professione di suonatore di viola, organista e pianista, ma fu poco conosciuto. Intanto il suo scopo sembrava esser quello di profittare delle lezioni di maestro Haydn. Anni ed anni passarono, prima che egli potesse arrivare ad una posizione eminente nella sua seconda patria. Da principio egli si fa conoscere come pianista (2). Poscia in lui si comincia a stimar di più il compositore. Ma occorse assai tempo, prima che egli acquistasse una vera fama ed apparisse meritevole di esser riprodotto in effigie con

(1) Cfr. Wegeler e Ries, *Bibliographische Notizen*, pag. 8. Seyfried, *Beethoven's Studien im Generalbass etc.* Appendice, pag. 13. Ciò che Seyfried aggiunge: « Malattie egli non ne ha conosciuto mai, ad onta del suo sistema di vita ribelle a qualsiasi abitudine », non è vero. Noi sapremmo citare tutta una serie di mali fisici che afflissero il maestro.

(2) Cfr. perciò il mio saggio: « Beethoven als Clavierspieler », nel libro *Neue Beethoveniana*.

Digitized by Google

profitto della speculazione. In quell'epoca non si conosceva ancora la maniera di fissare le immagini colla luce e di riprodurle in gran copia, ciò che oggidì fa noti al pubblico i più piccoli grand'uomini della musica colla maggior rapidità possibile. Beethoven dunque, a quanto pare, nei primi anni della sua dimora a Vienna non venne ritrattato.

Vi sono delle piccole incisioni fatte nell'anno 1801, oggi diventate rare, le quali dovrebbero credersi i ritratti più antichi del maestro che siano stati eseguiti a Vienna.

Intorno all'esteriore di Beethoven, dal 1792 fino a quando si ebbero quelle incisioni, ci debbono apprendere qualche cosa le testimonianze letterarie. Nel tempo stesso che Beethoven, trasferendosi a Vienna, aveva in animo di coltivarsi ulteriormente nella sua arte, sembra che egli abbia badato anche alla parte esteriore della sua educazione. Poichè in un suo notiziario dell'anno 1792, noi leggiamo: « ... Andrea Lindner, maestro di ballo, abita nella strada Stoss am Himmel, N. 415 », poi più innanzi « ... calze di seta nera ». Accanto ad alcune parole isolate, come: leggìo del pianoforte, caffè, legna, denaro per il pianoforte, si trova scritto anche: « fabbricatore di parrucche (1), soprabito, stivali, scarpe ».

I piccoli ritratti di Beethoven fatti intorno al 1801, dei quali già s'è fatta menzione più sopra, sembrano molto somiglianti, sebbene essi poco s'accordino con quelli fatti più tardi.

Il tipo dei ritratti di Beethoven eseguiti a quell'epoca è una miniatura che riproduciamo qui accanto (*fig.* 2).

Fig. 2.

Essa è dipinta da *Chr. Horneman* su avorio. Horneman (nato a

(1) A Bonn, e sul principio anche a Vienna, Beethoven dovrebbe aver portato la parrucca. Il notiziario su menzionato fu esposto a Vienna nel 1892, n° 2 nella sezione inglese dell'Esposizione internazionale della musica e del teatro. Già A. W. Thayer se ne è servito nella sua biografia di Beethoven.

Digitized by Google

Kopenhagen nel 1776, morto nel 1844) si trovava, in quell'epoca, a Vienna. Ciò risulta chiaramente se si esamina un disegno, che, or sono parecchi anni, io ho trovato nella raccolta artistica dell'Istituto dei Benedettini a Lambac, nell'Alta Austria, il qual disegno porta la scritta: « Horneman fecit 1802, Vienna » (*sic!*).

Il ritratto di Beethoven dipinto da Horneman è stato per molto tempo in possesso di Gerardo di Breuning, presso il quale io l'ho visto più volte (1).

La modesta figura, non molto dopo la sua origine, ha rappresentato una piccola parte nella biografia di Beethoven. Come già ne comunicò Ries (2), Beethoven, nel 1804, si era disgustato col suo amico Steffen. Fatta la pace, Beethoven mandò a Steffen la miniatura di Horneman, la quale, dopo d'allora, è rimasta in possesso della famiglia di Breuning (3).

Fig. 3.

Al periodo che va dal 1801 al 1803 si riferiscono le comunicazioni che la contessa di Gallenberg (4) ha fatto al dottissimo scienziato Otto Jahn. In esse è detto che « Beethoven era molto brutto, ma nobile, di fino sentire ed educato » e che « Beethoven era per lo più vestito poveramente ».

Circa al 1804 o 1805 appartiene un ritratto abbastanza grande, che si è trovato, non è molto, in possesso della signora Carolina van Beethoven. La signora van Beethoven l'aveva ereditato

(1) Questo ritratto è descritto esattamente nel mio libro *Neue Beethoveniana*. Delle riproduzioni se ne trovano nell'opuscolo di Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause*, nel *Beethoven* di Wilder, in un grazioso foglio con undici ritratti di Beethoven di Carlo Klauser in Farmington (Connecticut) e nella *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge, IV vol., Heft I, pag. 18.

(2) *Biograph. Notizen*, pag. 129 sg.

(3) Cfr. le aggiunte alle Notizie biogr. (pag. 25, ediz. francese, pag. 242 sg.). — Thayer, II, 259 sg., III, 512. — Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause*, pag. 47 e 73. Thayer dice che il ritrattino è segnato con: « Horneman 1802 ».

(4) Thayer, II, 172.

Digitized by Google

da suo marito, il nipote del grande compositore. Or sono pochi anni esso pervenne in eredità alla signora *G. Heimler*, nata Beethoven, moglie del signor cassiere principale della Banca austro-inglese, Roberto Heimler, a Vienna. In questo ritratto Beethoven è dipinto in grandezza naturale. Qui riproduciamo la testa (*v. fig.* 3).

Per ottenere questa figura ci siamo serviti di una fotografia tratta da una copia del quadro; gli errori più sensibili della copia sono stati corretti per mezzo di ritocchi. La copia si trova presso il famoso biografo di Beethoven A. W. Thayer, a Trieste. Il ritratto originale (1) che si trova presso Heimler è, secondo vuole la tradizione, dipinto da *Willibrord Joseph Mähler*, un dilettante che negli anni susseguenti ha ritrattato il maestro anche più spesso. Il ritratto di Mähler ha un interesse speciale per noi, in quanto che egli ci presenta il giovine compositore in figura intera. Egli siede all'aperto e sembra vivamente dominato da un pensiero musicale. Mähler lo ha dipinto nell'atto di sollevare una lira che tiene colla mano sinistra, per toccarne le corde colla mano destra già distesa innanzi a quest'uopo, oppure per battere il tempo (2). Pare ancora che egli si voglia alzare dal posto in cui è seduto. La figura di Beethoven, in questo quadro, è certamente piccola e tarchiata. La mano destra, che è quasi aperta del tutto, è sensibilmente larga ed ha dita corte; la lor forma graziosa si deve solo al pittore, cui è parso di concepirle così. Una informazione di Czerny ed una voce dell'anno 1816 (3) dicono che le dita di Beethoven, piuttosto che eleganti, erano grossolane.

Ma osserviamo il volto pieno, sano e ben colorito. Egli è quasi completamente voltato verso di noi (4). Lo sguardo dell'occhio, a quanto pare, bruno e brillante, piega un poco verso destra. I capelli

(1) È menzionato già nella prima edizione della biografia di Beethoven di A. Schindler (pag. 271) e medesimamente nella quarta edizione a pag. 287. Intorno a Mähler cfr. *Neue Beethoveniana*, passim. Secondo una notizia del signor consigliere di sezione Capellmann, Mähler morì a Vienna il 20 giugno 1860.

(2) Si direbbe che Mähler stesso abbia avuto quest'ultima intenzione. Di un tale atteggiamento egli molti anni più tardi diceva: « ..... la mano destra è distesa come se Beethoven, in un momento d'ispirazione musicale, battesse il tempo ». Comunicazione verbale di Mähler a Thayer. Cfr. Thayer, II, 237.

(3) Cfr. Frimmel, *Neue Beethoveniana*, pag. 162.

(4) La litografia di Kriehuber, fatta secondo questa testa nel 1865, si può dire che non è riuscita.

Digitized by Google

folti, scuri, poco curati, sono sparsi intorno alla fronte, sulla quale sporgono cadenti alcune ciocche. I capelli sono piuttosto corti che lunghi. Nessuna traccia della così detta « acconciatura alla Beethoven » che, d'allora in poi, è aumentata di volume e s'è trasformata così da diventare quella « zazzera alla Rubinstein », che i nostri giovani virtuosi d'oggidì portano tanto volontieri. La fronte non è punto alta. Nel modo in cui l'ha modellata, Mähler sembra aver voluto significare che la regione media della fronte (1) era arcuata all'innanzi. La radice del naso è larga ed ha per confini le brune sopracciglia. Nel naso nessun segno speciale. Le piccole fedine, che possiamo notare in Beethoven sin dal 1801, si osservano anche qui. Il mento, nella metà sua che rimane dalla parte destra, dà a vedere con sufficiente chiarezza un solco, il quale scorre orizzontalmente senza determinare alcuna asimmetria. Soltanto, in questo caso, il pittore ha fatto attenzione alle traccie profonde che il vaiuolo ha lasciato nel volto di Beethoven. Nella sua prima giovinezza, — non è noto precisamente in quale anno — Beethoven ha sofferto questa malattia. Le cicatrici gli rimasero per tutta la vita, e in particolar modo quelle del mento davan molto nell'occhio. Quel solco, che anche Mähler ha rappresentato, deriva manifestamente dal vaiuolo (2).

Noi vogliamo descrivere anche alcune altre particolarità esteriori. Il vestito consiste di un abito scuro, anzi nero, a quanto pare; di calzoni grigi, di un panciotto chiaro, che sul davanti scende fin sotto l'abito, di un fazzoletto bianco avvolto al collo, che arriva con tutto rigore fin sotto al mento, e finalmente di stivali con capucci gialli. Attorno alle anche è sceso un mantello azzurro scuro, foderato di rosso, il quale copre altresì tutta la gamba sinistra. I piedi non sono più visibili (3).

---

(1) La glabella degli anatomici.

(2) Erasi tentato di negare che nel volto di Beethoven esistessero le cicatrici del vaiuolo. In alcuni busti esse mancano completamente. Purtroppo, le maschere conservate parlano chiaro, in modo che neppur colle frasi più studiate si può render liscio il volto del grande ma brutto maestro.

(3) Nel paesaggio circostante si distinguono in lontananza, dal lato sinistro, delle catene di montagne cosparse di boschi, poscia verso il fondo, a sinistra, una specie di tempio romano con colonne joniche; nello sfondo di mezzo si vedono alcuni colli con prati e due pioppi, a dritta un gruppo di alberi con folti rami.

Digitized by Google

Il ritratto dipinto da Mähler nel 1804 o nel 1805 molto bene concorda coi piccoli ritratti che abbiamo menzionati prima. Se essi sono in contraddizione coi ritratti fatti più tardi, però vicendevolmente l'un tiene dell'altro e tutti si somigliano. Se uno di essi fosse totalmente sbagliato, egli dovrebbe di necessità distinguersi nella serie. Tale è il caso di un ritratto di Beethoven, che è rimasto nascosto fino a pochi anni or sono. Egli è quello che fu dipinto da *I. Neugass* nel 1806; è in grandezza naturale e si trova nel castello di Grätz, presso Troppau, appartenente al principe Lichnowsky (1). Sebbene il detto ritratto a olio, che rappresenta il busto del maestro, abbia molto sofferto in seguito a ritocchi e a caduta dei colori, come ebbi campo di constatare la prima volta che lo vidi, pure ho potuto farmene un concetto esatto ed assicurarmi che esso non ha che pochi segni, i quali s'accordino cogli altri ritratti di Beethoven che si conoscono. Le piccole fedine devono ritenersi per certe; altrettanto dicasi dell'occhio bruno e dei folti capelli scuri, l'acconciatura dei quali, tanto per fare un'osservazione, in questo ritratto non ha neanche la più lontana somiglianza con la zazzera di Rubinstein. Il volto è piegato un poco a sinistra, così che facile riesce confrontarlo coi ritratti nel profilo $^1/_4$, che noi abbiamo osservato finora (2).

Un altro ritratto, in cui Beethoven è colpito forse meno bene che nel dipinto di Mähler, ma meglio che in quello di Neugass, è un disegno di *Luigi Ferdinando Schnorr di Carolsfeld* (3) (*v. fig.* 4).

Scure nubi nel cielo. M. 1,15 di altezza, 0,88 di larghezza. Su tela. A quanto sembra, una letterina di Beethoven si riferisce a questo quadro di Mähler; la letterina è pubblicata da A. W. Thayer (II, 237) e presentemente (1892) si trova in possesso della signora Paula Capellmann, vedova del consigliere di sezione, a Baden presso Vienna. Poichè il piccolo documento, del resto, si può riferire anche al secondo ritratto che il Mähler fece di Beethoven, così io qui non aggiungo altro.

(1) Anche un ritratto ad olio di proprietà del sig. Conte Geza Brunsvic (pubblicato dal sig. Alfr. Nagl nella *Illustrirte Zeitung* di J. J. Weber, 1894, 24 febbr.), non è di grande merito.

(2) Cfr. ancora il mio scritto *Jos. Danhauser und Beethoven*, inoltre l'appendice del *Wiener Fremdenblatt* del 13 agosto 1892 e la *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge IV, Heft I.

(3) Questo artista è nato nel 1789 e morto nel 1853. Alla bibliografia su di lui, che io ho pubblicato nel mio libro *Neue Beethoveniana*, aggiungo: l'*Enciclopedia nazionale austriaca*, l'Hormayr's, *Archiv für Geschichte, Geographie, Statistik etc.*, 1819, pag. 29 sg. 113 sg., 126 sg.; 1822, pag. 212 sg.; 1823,

Digitized by Google

Noi riproduciamo questo disegno secondo una fotografia, che si trova in possesso dei signori Artaria e C. di Vienna (1). Il disegno di Schnorr, come vedremo, nei tratti essenziali è sbagliato. È buona forse la fronte fino alla radice del naso e la disposizione arruffata dei capelli, come c'è verità nelle piccole fedine e nel vestito. L'impressione totale è diversa da quella che si riceve dai ritratti posteriori: ora son questi per l'appunto che noi vogliamo conoscere.

Fig. 4.

Noi, dunque, passiamo subito ad esaminare i ritratti più importanti di Beethoven e cominciamo intanto dalla *maschera del volto* e dal *busto*, per il quale essa ha servito; l'una e l'altro sono modellati dallo scultore *Fr. Klein* (2). È questi il medesimo Klein che, nel 1832, ha preso anche la maschera del duca di Reichstadt. La storia della maschera di Beethoven eseguita da Klein e del busto che egli fece poscia, io la racconto secondo la tradizione di famiglia della casa Streicher, in parte come l'ho udita io stesso, in parte come è stata conservata da altri e specialmente da A. W. Thayer.

---

pag. 197; inoltre Rochlitz, *Für ruhige Stunden*, pag. 50 sg. (lettera del 1822), *Mittheilungen der K. K. oesterr. Museums für Kunst und Industrie*, IV, pag. 363 sg.; finalmente i Cataloghi della galleria di Lützschena, della galleria che si trova nell'Accademia di Vienna e dei quadri moderni nel museo di corte a Vienna.

(1) Rendiamo dovute grazie ai proprietari, per averci gentilmente permesso di riprodurre questo disegno.

(2) Intorno a questo scultore cfr., oltre i lessici di Nagler e C. v. Wurzbach, tutta la letteratura che è registrata nel mio libro su Beethoven.

Digitized by Google

Andrea Streicher, noto quale amico di Schiller e famoso come fabbricatore di clavicembali, aveva collocato nel suo salone di pianoforti, a Vienna, una serie di busti rappresentanti illustri compositori, e voleva aggiungervi anche un busto di Beethoven. Il maestro accondiscese che, a questo scopo, il suo volto fosse modellato in gesso. Ora avvenne che durante questa operazione, certo molto fastidiosa, Beethoven facesse tali atti d'impazienza e tali ceffi, che la prima prova dello scultore riuscì male. Beethoven, sotto l'impressione dell'inviluppo, temeva di soffocare. Solo un secondo tentativo ebbe successo e permise di ottenere una forma adoperabile. Fu da questa forma che Klein trasse la sua maschera (1), la quale ha poi servito di modello per eseguire il busto ordinato da Streicher (2) (*fig.* 5 *e* 6).

Questi due lavori il lettore li trova, uno accanto all'altro, nella riproduzione che n'è fatta in questo studio. Confrontati che siano, se ne deduce molto facilmente la lor prossima affinità. Klein è rimasto fedele ai tratti osservati nella maschera e non ha aggiunto altro che quanto egli credette indispensabile per eseguire il busto. Questo mantenersi scrupolosamente attaccato al modello dimostra, è vero, poca libertà artistica, ma ciò non di meno deve considerarsi

(1) La maschera si trova riprodotta in piccolissime dimensioni in un disegno a penna di Fortuny, che è pubblicato. Della maschera esistono ancora parecchie fotografie. Wendling l'ha modellata e riprodotta in mezzo profilo. Secondo questo modello è a supporsi che sia eseguita la piccola figura della maschera del 1812 nel quadro di K. Klauser. Anche la maschera, che vi si osserva riprodotta come maschera del cadavere, in quanto si può distinguere nella riproduzione, si riferisce al modello di Klein. Nel 1880 la maschera di Klein, per mio suggerimento, fu fotografata di prospetto e di profilo da I. Löwy. Dopo d'allora essa venne riprodotta anche da Mahlknecht ed è stata posta in commercio dall'editore I. W. Heck di Vienna. La *Leipziger illustrirte Zeitung* del 19 dicembre 1885 conteneva una piccola incisione in legno che rappresentava la parte anteriore. La tradizione di Streicher risguardante l'impazienza di Beethoven e i suoi ceffi, si trova per la prima volta riassunta in un articolo pubblicato nella *Kunstchronik* di Kabdebo, Vienna, 1880. Fra i ritratti moderni di Beethoven, quello che si connette più strettamente colla maschera è l'intaglio ad acqua forte di C. Dake.

(2) Indubbiamente parecchi busti, che a tutt'oggi si trovano in possesso della famiglia Streicher, sono, come il busto di Beethoven, parimenti modellati da I. Klein ed eseguiti in una stessa epoca; così dicasi di quello di Andrea Streicher, che è noto mediante la raschiatura di Ch. Mayer nel *Schillerbuch* di Wurzbach.

Digitized by Google

una grande fortuna nel caso nostro. Poichè, se lo scultore non si è permesso di introdurre alcun cambiamento rispetto al volto, possiamo

Fig. 5.

ritenere che anche in quanto alle altre parti egli abbia riprodotto coscienziosamente ciò che egli aveva dinnanzi a sè. Quindi noi ac-

Digitized by Google

cetteremo con qualche fiducia anche la quantità dei capelli folti e non troppo lunghi, che dalla fronte si stendono per ogni parte, ed altrettanto faremo pel vestito. Il torace robusto del maestro, francamente, fu sacrificato alla forma convenzionale del busto. Per ciò che riguarda i capelli, noi dobbiamo tener conto di questo, e cioè che essi, innanzi che si facesse il modello della faccia in gesso, dovevano essere rimossi dalla fronte. Prima e poscia, i capelli non debbono aver avuta una disposizione così regolare, come si vede nel

Fig. 6.

busto. Ma il volto di Beethoven può esser studiato nel miglior dei modi sulla maschera e sul busto di Klein. Qui noi vediamo mantenute, quali erano da vero, tutte le irregolarità e le proprietà che caratterizzano il volto del maestro: la fronte quasi sferica, larga (1), che potrebbe dirsi piuttosto alta che bassa, colle prominenze molto

(1) Un disegno, non precisamente riuscito, della fronte lo diede C. G. Carus nella sua *Symbolik der menschlichen Gestalt*, 2ª ed. (1858), pag. 178. Inoltre vedi anche *Wiener Abendpost* del 4 luglio 1888.

Digitized by Google

marcate, la radice del naso discretamente affondata, dalla quale s'innalzano due larghi solchi che van verso la fronte, il naso corto e grosso, le mascelle sporgenti. Il rosso delle labbra pare limitato, sebbene noi dobbiamo tener conto della circostanza, per cui la bocca dovette esser tenuta ben chiusa durante l'operazione del getto. La bocca è larga; negli angoli essa è tirata sensibilmente in basso. Il solco che si vede presso la base del naso è profondo, se anche non sottile ed appuntato, e si volge esternamente all'altezza della bocca. Numerose sono le asimmetrie che dàn nell'occhio se si osserva il largo mento, la cui metà dal lato destro è di forma affatto irregolare. Largo circa un pollice sotto l'apertura della bocca, quasi parallelo a questa, si nota un solco trasversale profondo, il quale si estende sino ad arrivare un poco al di là del lato sinistro del mento. Anche verso il labbro inferiore, la metà del lato destro appare scemata e guasta. Mentre la metà del mento, dalla parte sinistra, sporge quasi come una mezza sfera, l'altra metà del lato destro forma come un'entasi piatta, la quale, verso il centro, si piega un poco all'insù. Quest'ultima asimmetria forse dipende dalla costruzione naturale del mento. Ma il solco profondo, che si osserva nella metà dal lato destro, è certamente un'acquisizione posteriore. Essa appartiene manifestamente alla serie di quelle numerose e profonde cicatrici di diversa grandezza, che sono sparse sopra tutto il volto. Delle fosse più grandi, formate da cicatrici, si osservano anche sopra la radice del naso. La faccia è tutta larga, abbastanza ben nutrita, ma non propriamente grassa. La sede degli occhi ha dovuto essere profonda, forse più profonda di quel che apparisca nel busto modellato da Klein. Dei piccoli occhi di Beethoven dice pur Schindler che « quando egli rideva essi parevan nascondersi quasi del tutto nella testa » (1). Non devonsi dimenticare le fedine poste innanzi all'orecchio.

È d'uopo che la figura del busto completi la mia descrizione in quei punti, che non è possibile riprodurre per mezzo di parole; io non ho creduto di richiamare l'attenzione che sopra alcuni tratti, i quali si distinguono in modo particolare.

Soltanto dopo aver profondamente considerato la maschera e il busto del 1812 si potrà fornire una critica valida ed accettabile dei

(1) 1ª ed., pag. 270.

Digitized by Google

ritratti di Beethoven. Perciò noi gettiamo ancora uno sguardo sui ritratti che abbiamo imparato finora a conoscere. Abbiam fatto un uso anticipato del confronto colla maschera allorchè si trattava di esprimere la nostra opinione sul disegno di Schnorr e sul ritratto di Mähler. La riduzione in gesso, che io possiedo e di cui mi sono servito per tutti gli studi comparativi che espongo in questo mio scritto, deriva dalla forma che si è trovata presso lo scultore prof. Gaspare Zumbusch di Vienna. La forma (secondo una comunicazione verbale del sig. prof. Zumbusch) proviene dalla eredità dello scultore Dietrich. La forma originale eseguita da F. Klein si è guastata. Così che per noi la seconda forma, la quale evidentemente è la più antica che ci rimanga, cioè quella che proviene dall'eredità di Dietrich, deve essere la più importante e specialmente importante quando sia messa a confronto colle numerose forme nuove, che attualmente hanno trovato già una larga diffusione. Ora veniamo al confronto. Nel Beethoven di Schnorr tutt'al più si poteva considerare sicuro il profilo della fronte. Nel quadro di Mähler ci aveva sorpreso il fatto che delle cicatrici del vaiuolo si era tenuto troppo poco calcolo. Intanto, per ciò che riguarda il mento, esso vi era riprodotto secondo una giusta osservazione della natura. Dopo tutto, non si può negare che vi sia una certa somiglianza colla maschera. Le incisioni del 1801 e la miniatura di Horneman, considerando l'epoca della loro origine, sono, come si vede, certamente un po' lontane dalla maschera. Sia pure che il volto di Beethoven, dai 30 ai 42 anni, non abbia potuto subire un cambiamento essenziale, in modo che un confronto tra la maschera e quelle incisioni fosse preventivamente da escludersi come cosa inammissibile. Se noi dunque confrontiamo i piccoli ritratti anteriori colla maschera, anche in questo caso non si può disconoscere che una certa affinità vicendevole esiste, specialmente rispetto alla miniatura di Horneman. Soltanto il naso appare di proporzioni troppo giuste, quantunque esso dovrebbe essere riuscito ben ridotto dal modello. Nelle piccole incisioni del 1801 mi sembra che il mento abbia una forma troppo ristretta.

Così nell'epoca in cui fu fatta la maschera, unitamente cogli anni che seguiron subito dopo, noi possiamo fissare con sufficiente chiarezza il punto culminante dell'esistenza fisica di Beethoven. Ciò non di meno, un contemporaneo del maestro, l'incisore Blasius Höfel, ci

Digitized by Google

dice che Beethoven, in quegli anni, era trascurato e talora addirittura sporco. Il suo esteriore non era rimasto immune dagli effetti delle ristrettezze pecuniarie e da quelli delle forti delusioni, che in quell'epoca il maestro aveva provato (1).

Colla testimonianza di Höfel assai bene s'accorda quel che Beethoven, nell'anno 1813, scrive a Zmeskall: « L'acconciatura dei capelli, come voi sapete, è l'ultima cosa di cui mi occupo ».

Anche Tomaschek, intorno a quel tempo, osserva il disordine non solo nella casa del maestro, ma anche nell'aspetto della persona. Tomaschek aveva visitato Beethoven il 10 ottobre 1814; intorno a questo fatto egli scrive (2): « Il 10: la mattina andai a visitare Beethoven in compagnia di mio fratello. Il povero uomo udiva con istraordinaria difficoltà quel giorno, così che bisognava piuttosto gridare che parlare perchè egli intendesse. La camera di ricevimento, nella quale egli mi accolse amichevolmente, era ammobigliata con isplendore, nè più nè meno; ma, con tutto ciò, vi regnava il massimo disordine, precisamente come nei capelli del maestro ».

Il D. Alois Weissenbach, il poeta del testo che servì per la cantata: « Der glorreiche Augenblick », ci ha dato alcune informazioni sul Beethoven dell'epoca del Congresso, le quali, benchè siano già state utilizzate in differenti maniere, io riproduco ancora una volta per completare il mio studio.

« Il corpo di Beethoven », così scrive egli nel suo *Viaggio al Congresso* (3), « ha una robustezza e una ruvidezza, quali la Provvidenza non suol concedere alle menti distinte ». Dopo aver fatto una osservazione cranioscopica molto sbagliata, l'autore continua: « La robustezza del suo corpo tuttavia risiede soltanto nella sua carne e nelle sue ossa: il suo sistema nervoso è eccitabile al massimo grado e si trova perfino in uno stato alquanto morboso ».

Della ruvidezza esteriore, di cui ci parla e ci assicura il Dr Weissenbach, troviamo la conferma nelle parole di Castelli: « Beethoven

---

(1) Cfr. Thayer, III, 296. Il vecchio Höfel narrò al biografo di Beethoven molte cose sulle sue relazioni col maestro.

(2) Cfr. *Libussa*, 1846 (*Autobiografia di Tomaschek*), pag. 357 sg.

(3) *Meine Reise zum Congress* e *Wahrheit und Dichtung*, Vienna, Wallishauser, 1816, p. 166.

Digitized by Google

era propriamente la forza personificata » (1). Così ce lo mostra pure un ritratto di quell'epoca. Io alludo all'incisione di *Höfel* fatta secondo il disegno di *Letronne*, un lavoro di vera importanza arti-

Fig. 7.

stica, la cui somiglianza, che lo fa equivalere ad un ritratto (*fig.* 7), è riconosciuta abbastanza generalmente. Riproduciamo qui sopra questa

(1) Asserzione verbale fatta a Thayer (cfr. Thayer, III, 103). Intorno alle relazioni di Castelli con Beethoven cfr. il capitolo « Lettere di Beethoven », nel mio libro *Neue Beethoveniana*, pag. 91 sg.

Digitized by Google

incisione rimpicciolita. I grandi successi che Beethoven aveva ottenuto all'epoca del Congresso certamente contribuirono molto a far sì che i lineamenti del compositore fossero precisamente conservati nella figura. Dopo d'allora, all'editore di un buon ritratto di Beethoven fu assicurata una maggior vendita.

In relazione con questo aumentato favore è certamente il maggior numero di ritratti che furono eseguiti dal 1814 in poi; noi vediamo allora tutta una serie di ritratti, i quali si succedono uno all'altro in breve tempo. Prima di quell'epoca, infatti, egli non era stato considerato al punto da provocare una simile propensione di ritrarne la figura. Il foglio di Höfel è quello che inizia questa serie; il suo lavoro mostra parecchie qualità, che lo fanno degno di una considerazione profonda. Il disegno di Luigi Letronne, al quale ricorre l'incisione, deve essere stato certamente cattivo. E questo lo ha detto Höfel molti anni più tardi al biografo di Beethoven, A. W. Thayer, il quale aveva cercato di lui a Salisburgo (1). Ma il lavoro principale appartiene manifestamente all'abile incisore per ciò che egli si attenne più al modello naturale che al disegno. Egli raccontò al detto biografo Thayer (23 giugno 1860, a Salisburgo) « con quanto zelo egli si fosse studiato di ottenere una somiglianza completa, la qual cosa pel giovine artista era di molta importanza. Thayer, riferendosi a quanto gli comunicò l'incisore, continua: « Höfel vedeva spesso Beethoven presso Artaria, e un giorno, considerando che il suo lavoro trovavasi discretamente progredito, egli lo pregò di accordargli una o due sedute. La domanda fu di buon grado esaudita, e, nel giorno fissato, l'incisore si recò a casa del maestro colla sua lastra. Beethoven si mise nella posizione richiesta e rimase discretamente tranquillo per forse cinque minuti; poscia egli si alzò improvvisamente, corse al pianoforte e cominciò a preludiare, con sorpresa e pena indicibile di Höfel. Ma il servo lo aiutò nel suo imbarazzo, per ciò che lo assicurò che egli ora si poteva liberamente avvicinare all'istrumento e lavorare con comodo; egli poteva star sicuro che il suo padrone si era completamente dimenticato di lui

(1) Cfr. Thayer, *Ein kritischer Beitrag zur Beethoven-Literatur*, Berlino, 1877, pag. 15. Vi si fa menzione della visita fatta ad Höfel a Salisburgo. Rispetto alla comunicazione di Höfel cfr. la *Biografia di Beethoven* di Thayer, III, pag. 295 sg., 403.

Digitized by Google

e certo non sapeva più se ancora vi fosse qualcuno nella camera ». Allora Höfel si rimise al lavoro e lo continuò fin che n'ebbe desiderio. Poi se ne andò, senza che Beethoven avesse la minima conoscenza di quel che avveniva. Due di queste sedute, di meno che un'ora l'una, bastarono ad Höfel per ottenere il suo scopo.

Il ritratto che egli fece a questo modo è somigliante, secondo quel che riferiscono parecchi contemporanei del maestro, quantunque egli sia indubbiamente idealizzato. Così, a mo' d'esempio, le cicatrici del vaiuolo sono soppresse (1). Da un confronto colla maschera del 1812 si vede che ad Höfel si devono anche altri abbellimenti.

Di poco valore sono i ritratti che fan seguito a questi; uno è di *Mähler* ed è dipinto al naturale, l'altro è di un certo *Heckel*. In altro luogo mi si offre l'occasione di parlare di questi due ritratti, dei quali quello di Heckel specialmente ha certi tratti che sono comuni colla maschera.

Anche del ritratto di *Klöber* (una litografia) qui non c'intratterremo a parlare; egli, nella fronte, è disegnato male. Circa un anno fa il Dr Erich Prieger ebbe la gentilezza di mostrarmi un disegno originale di Klöber, che rappresenta la testa di Beethoven e che artisticamente ha un pregio molto maggiore della nota litografia. La fronte è molto meglio riuscita nel disegno che nella litografia. Ma in tutta anche questo disegno è modellato non senza difetti. In quanto all'originalità del disegno, non mi fu per anco possibile di provarla, perchè non ho ancora potuto confrontare quel disegno con altri fogli di Klöber.

È a supporsi che il ritratto di Beethoven fatto da *Schimon* sia del 1818 o del 1819. Al 1819 appartiene quello di *Stieler*. Sono ambedue lavori importanti. Delle copie se ne trovano in qualunque raccolta di ritratti di Beethoven, sebbene l'attuale proprietaria del ritratto di Stieler non ne permetta per nessun motivo la riproduzione; un provvedimento che arriva troppo tardi, poichè di quel ritratto esiste un'antica fotografia, la quale, s'intende, può esser riprodotta senza impedimento alcuno.

Il ritratto di *Schimon* fu già altra volta in possesso di Antonio Schindler, del biografo di Beethoven. Con le altre reliquie di Beethoven

(1) L'incisione di Höfel è stata riprodotta più volte e fin dal 1815 da Riedel.

Digitized by Google

esso è passato alla reale biblioteca di Berlino. Io l'ho visto più volte nell'originale. Esso fu trasmesso, come imprestito, alla società della « Casa di Beethoven » a Bonn. L'originale di *Stieler*, dopo varie peregrinazioni, venne in possesso della contessa Sauerma, presso la quale io l'ho visto un anno e mezzo fa. Ve ne sono varie copie, fra le quali due grandi, una in possesso della « Società di canto per voci d'uomini » (Männergesangverein) di Vienna, un'altra in possesso del negoziante di oggetti d'arte Hirschler di Vienna.

Il ritratto di Stieler è molto idealizzato e non può essere precisamente considerato come opera d'arte di grande importanza. Metterlo al livello di un Franz Hals, come si è voluto, è cosa che farà sorridere chiunque sia intelligente d'arte. Del resto, fra le opere di Jos. Stieler esso non è neppur menzionato in modo speciale. Anche quale ritratto esso perde della sua importanza, quando si rifletta che non è cavato completamente al naturale. Qui noi ci dovremmo dilungar troppo, se volessimo esaminare coll'occhio della critica il fatto al quale si collega questa pittura di Stieler. Su questo argomento io ritorno in altro luogo. E però il punto importante della questione non va fissato, in genere, sulle asserzioni più o meno complete — per far ciò sarebbe necessario un libro intero — bensì nella esposizione di tutto il materiale che ci offrono le nuove scoperte e che dobbiamo studiare attentamente.

Fig. 8.

Fig. 9.

Digitized by Google

Per ciò noi ci limiteremo ad accennare al busto di *Antonio Dietrich*, di cui esistono parecchi esemplari (il migliore presso il signor consigliere di corte Leopoldo Schrötter von Kristelli a Vienna). Ma io sento di dover riprodurre qui appresso il medaglione di *Jos. Dan. Böhm* e due disegni del medesimo artista, prima perchè questi lavori sono tuttora poco noti, poscia, perchè, in quanto ai disegni, essi sono molto caratteristici. Anzi la lor caratteristica è spinta così oltre, che, in questo caso, si può parlare di una specie di caricatura (*fig.* 8 *e* 9). Allorchè alcuni anni or sono io pubblicai questi disegni nella *Illustrirte Zeitung* di I. I. Weber, era, fino a un certo punto, cosa probabile che essi dovessero la loro origine a I. D. Böhm. Dopo d'allora io ho trovato, a Vienna, presso il negoziante all'ingrosso Trau, una piastrina d'argento cesellata col monogramma di Boehm, un lavoro questo che corrisponde precisamente ad uno dei disegni riprodotti (1). La piastrina d'argento fornisce la prova che è precisamente Beethoven che si vuol rappresentato in questa figura. Infatti vi si notano con tutta chiarezza riunite le lettere *L. v. B.*

Il medaglione eseguito da Boehm acquista in importanza, per ciò che il rilievo originario in cera è andato perduto. Io l'aveva trovato, alcuni anni sono, presso il signor consigliere del governo Radnitzky a Vienna, il quale fu così gentile da permettere che se ne facesse una riproduzione in gesso. Secondo questo getto fu fotografata la figura che riproduciamo qui appresso (*fig.* 10). Più tardi il medaglione è andato perduto.

Fig. 10.

I ritratti di Beethoven disegnati da Boehm coincidono coi primi

(1) Cfr. per ciò la *Leipziger illustrirte Zeitung*, N° 2559, del 16 luglio 1892, pag. 76, la *Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung* di Adolfo Robitschek, annata 1895 (XXII), N° 25, 2 sg. I disegni non si conservano che come abbozzi (Laufen) e sono posseduti, in questa forma, dal signor consigliere di governo, Direttore Federico Kenner di Vienna.

Digitized by Google

vent'anni del secolo, circa il 1823. Gius. Daniele Boehm è nato nel 1794. Egli era ritornato a Vienna da un viaggio fatto in Italia nel 1822; nel 1825 egli si recò di nuovo in Italia. Col tempo trascorso fra questi due viaggi coincide manifestamente l'origine dei due disegni e del medaglione. Le notizie che si rannodano al compimento

Fig. 11.

del rilievo in cera io le ho narrate già, or sono parecchi anni, nella *Illustrirte Zeitung* di I. I. Weber, la quale ha riprodotto il piccolo ritratto in intaglio su legno.

Dell'anno 1823 abbiamo il ritratto di Beethoven di *Ferdinando Waldmüller*, che, dipinto in mezzo a circostanze sfavorevoli, non

Digitized by Google

appartiene alle opere riuscite di questo artista, importante per altri lavori (1).

Il ritratto di Beethoven fatto da Waldmüller è una figura in busto nota per l'incisione che ne fece Sichling e per altre copie, fra le quali noterò una stampa in rame pubblicata nella rivista *Die graphischen Künste* (Vol. X).

Le riproduzioni che ora facciamo seguire ci fan vedere maestro Beethoven in figura intera e sono, come i disegni di Boehm che abbiam visto, non del tutto prive del gusto della caricatura. L'una è di Johann Peter Lyser, un letterato e dilettante di disegno, e servì per la « Caecilia, ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst » (Amburgo, 1833). A quanto scrive Lyser, Beethoven è « disegnato fedelmente al naturale, qual si vedeva, negli ultimi anni della sua vita, piuttosto saltare e correre che camminare per le strade di Vienna » (2). Riproduciamo il disegno di Lyser, tolto dalla « Caecilia », nella grandezza del modello (*v. fig.* 11).

Parecchie sono le varianti che si hanno del Beethoven di Lyser, fra le quali quella che si è riprodotta è la più mossa e trovavasi fino ad oggi nello stato di cosa quasi ignorata. Un'altra variante è già litografata da parecchi anni e si vede riprodotta nel dizionario della musica di G. Grove, come pure nel mio libro su Beethoven. Un'ulteriore variante sembra essere il disegno che si conserva nel museo della « Gesellschaft der Musikfreunde » di Vienna, benchè si possa con qualche fondamento supporre che il disegno sia eseguito secondo il modello di Lyser, ma da un'altra mano. Lyser era più scrittore (3) che disegnatore. Forse qualcuno ha voluto mitigare quel che nel disegno di Lyser sapeva di caricatura e di lavoro di un dilettante.

---

(1) Intorno a J. Waldmüller confronta, oltre l'anteriore letteratura, anche la *Deutsche Biographie* di Liliencron, articolo « Waldmüller ».

(2) Lyser è nato in Flensburg nel 1804 e morto nel 1859 o 1860.

(3) Nel circolo di Schumann, Lyser era noto sotto il nome di Fritz Friedrich. Cfr. Jansen, *Davidsbündler*, pag. 15, 29, 32, 169 sg., 219, 226, 240. Egli era ancora collaboratore della *Neue Zeitschrift für Musik* di Schumann. Il distinto scrittore Gustavo Lyser è un figlio di G. P. Lyser, come mi comunica gentilmente la signorina H. Lyser, alla quale io devo anche altre informazioni sul Lyser medesimo. Nel *Wanderer* (senz'altra citazione più precisa), or sono molti anni, E. Ranzoni deve avere parlato dei rapporti di Lyser con Beethoven. Io sarei grato a chi mi volesse procurare l'articolo, che si trova nascosto.

Digitized by Google

Poichè il Beethoven nel disegno posseduto dalla « Gesellschaft der Musikfreunde » ha un aspetto veramente mansueto.

Al medesimo gruppo di ritratti, insieme al disegno di Lyser, appartiene una litografia di *Tejcek*, che qui viene riprodotta molto più in piccolo (*fig.* 12). Beethoven è rappresentato in piedi meditabondo. Certamente per noi la figura, nel suo complesso, la posizione e il vestito hanno maggiore importanza del volto, il quale, nella riproduzione rimpicciolita, da solo, non appare abbastanza chiaro.

Fig. 12.

Restano alcuni altri ritratti di Beethoven di cui dobbiamo occuparci: sono teste e busti. Anzitutto faccio menzione di un disegno a matita senza data, che si è trovato nel 1887 presso il signor *Ed. Hippius* di Mosca. Esso è stato fatto dal nonno del suddetto sig. Hippius nell'età di circa vent'anni e rappresenta la testa di Beethoven. Stando a quanto mi si dice, per questo ritratto il maestro deve avere posato. Pregi particolari io non ne potei trovare in questo disegno, che ho conosciuto per mezzo di una fotografia (1).

(1) Debbo la conoscenza di questo ritratto alla benevola assistenza dell'Istituto artistico di Bruckmann di Monaco. Il disegnatore Hippius è quegli stesso che ha fatto il ritratto a A. S. Puschkin.

Digitized by Google

Ora noi ci accostiamo a quel periodo della vita di Beethoven, in cui non si può a meno di constatare una decadenza fisica nel maestro. Dalla descrizione di Rellstab impariamo che Beethoven, all'età di 55 anni, già mostrava le traccie del tempo. Come si esprime Rellstab, il carattere del dolore muto e profondo era impresso nel volto di Beethoven. Questa « non era però la conseguenza del malessere che lo affliggeva in quel periodo, poichè anche dopo delle settimane, quando Beethoven si trovava molto meglio in salute, io gli rividi sempre la stessa espressione »; nel volto di Beethoven i segni del dolore erano assolutamente rimasti. Anche il suo aspetto non era più quello dell'uomo robusto. Una *lady* p. e. che lo visitò nell'ottobre del 1825, descrive Beethoven « di piccola corporatura e *straordinariamente* magro ... » (1).

Senza dubbio, molto più importante della figura di Hippius è un foglio disegnato nel 1826 dallo scultore *Antonio Dietrich*. Io lo conosco soltanto per mezzo di una piccola fotografia e mi permetto di richiamar qui l'attenzione sul fatto, che l'originale non è ancora stato trovato. Dato l'aspetto di Beethoven, Dietrich, secondo quel che se ne può giudicare, deve aver cominciato il suo disegno prima del 1826 e si può supporre sino dal 1821, cioè quando il medesimo Dietrich era occupato a modellare il busto di Beethoven. Questa veramente non è altro che una probabilità. Nella fotografia io posso distinguere: « *Ant. Dietrich 826* ».

Neppur l'epoca, in cui *Stefan Decker* disegnò il suo busto di Beethoven, si può stabilire con certezza. Questo ritratto è oggi molto conosciuto e ciò si deve all'incisione di Steinmüller e alla litografia di Kriehuber. Il disegno originale si trova da pochi anni in possesso del signor Gustavo Juriè von Lavandal di Vienna. Come limiti di tempo, entro i quali questo ritratto è originato, risultano l'autunno 1825 e gli ultimi giorni di Beethoven nell'anno 1827, della qual cosa tratta estesamente il mio libro su Beethoven.

I ritratti che si fecero soltanto dopo la morte di Beethoven non possono, come tali, pretendere di avere un certo valore, se non quando siano stati eseguiti da abili artisti e quando il ricordo del maestro

(1) Lo dice L. Nohl nel libro: *Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen.*

Digitized by Google

era ancor fresco. È questo il caso del disegno a penna di *Moritz von Schwind* che riproduciamo qui sotto (*v. fig.* 13). Io l'ho trovato a Vienna presso la signora Maria Baurmfeind e l'ho pubblicato per la prima volta nella *Gazette des beaux arts* (ottobre 1896). Nel caso presente mi servo di quella riproduzione col permesso della redazione della detta Rivista.

Fig. 13.

Con tutta probabilità, anche un medaglione di *Leopoldo Heuberger* è stato modellato quando la memoria di Beethoven era ancor viva. Più tardi esso ha servito quando si coniò la medaglia che rappresenta Beethoven a metà voltato verso l'osservatore (1).

I busti di Beethoven modellati da Danhauser e da Schaller, dei quali mi resterebbe da far menzione, non sono importanti.

Abbracciando con uno sguardo tutti i ritratti che abbiamo descritti,

(1) Di cui io parlai per la prima volta nella *Neue Wiener Musikzeitung* (Redazione di Kratochwill), 1890, pag. 229 sg., riprodotto nella *Leipziger illustrirte Zeitung* del 1° agosto 1891 (editore J. J. Weber). Cfr. ancora gli *Hamburger Signale* (Redazione Hugo Pohle) del 20 marzo 1892, pag. 156.

Digitized by Google

noi osserviamo in ognun d'essi dei tratti notevolmente diversi. Senza una buona autenticazione, di alcuni di essi non si supporrebbe nullamente che rappresentino Beethoven. Beethoven quale ce lo fanno conoscere la maschera, che è sicura, il busto di Klein e numerose incisioni di contemporanei, ha nessuna o sol poca somiglianza con alcuni ritratti non troppo riusciti. La maschera del 1812 rappresenta per noi il punto più importante in tutta quanta la nostra questione, che è quella di stabilire qual sia stato l'aspetto esteriore di Beethoven. Esso veramente non spiega perchè quest'uomo fu un artista così grande, ma c'interessa, perchè noi avremmo volontà di sapere qual è stato l'aspetto del famoso Beethoven. Al musicista è d'interesse speciale il potersi fare un'idea dell'aspetto di Beethoven nel 1800, allorquando egli era famoso come suonatore di pianoforte, quale aspetto abbia avuto il creatore della sinfonia in *do minore*, il compositore della messa solenne e della nona sinfonia. Non si deve attendere da una iconografia di Beethoven più di quel che essa può offrire. Passerà ancor molto tempo, prima che noi scopriamo l'intima relazione che esiste fra i lineamenti del volto e le opere di un artista. Perciò io spero che i lettori si contenteranno di quei cenni che io ho potuto riassumere in questo scritto.

Vienna, nel mese di novembre del 1896.

L. T. Dr Th. v. Frimmel.

Digitized by Google

Essai historique sur la musique en Russie.

(Suite et fin, voir pag. 452, 3e fasc., ann. III, 1896).

Deuxième Partie.

II.

La « jeune école russe ».

Nous voici maintenant en présence du petit groupe de musiciens — fort distingués, mais fort exclusifs, et d'une intransigeance irréductible — qui ont entrepris en Russie une réforme de l'opéra aussi radicale que celle dont Richard Wagner s'est fait le promoteur en Allemagne, bien qu'ils se défendent absolument de suivre les traces et les errements de l'auteur de *Lohengrin* et de *l'Anneau du Nibelung*. Pour ces néo-réformateurs, dont l'infaillibilité semble être le caractère et qui ont en eux une confiance que rien ne saurait ébranler, rien de bon ne s'est fait jusqu'ici depuis Gluck; Meyerbeer lui-même, si l'on veut bien ne pas contester absolument ses rares facultés dramatiques, n'est pourtant qu'un artiste très secondaire; l'école française ne semble pas exister, et Monsigny, Grétry, Méhul, Boieldieu, Hérold, Auber, Halévy sont à peine dignes de quelque attention; quant à l'art italien, il leur inspire une haine farouche qui ne connaît pas de limites, et ils considèrent ses représentants les plus illustres comme de simples fantoches, j'allais dire comme des malfaiteurs artistiques. Enfin, à les entendre, la jeune

Digitized by Google

école russe a tout découvert en fait de musique dramatique, et rien d'intéressant, rien de logique, rien d'intelligent, rien de raisonné ne s'est fait avant elle. Il est vraiment curieux de voir ces nouveaux venus dans l'art, qui doivent tout à leurs devanciers, qui ne seraient rien sans eux, sans leurs travaux, sans leurs chefs-d'œuvre, les traiter avec cet aplomb superbe et ce mépris écrasant. On en peut sourire. Toutefois, ici je ne juge pas, simplement je constate, et cela d'après une fière déclaration de principes contenue dans l'écrit de M. César Cui que j'ai déjà signalé, *la Musique en Russie.*

M. Cui commence par nous faire connaître les circonstances dans lesquelles s'est formé le petit cénacle: — « En 1856, dit-il, deux musiciens, très jeunes et passionnés pour leur art, se rencontrèrent à Saint-Pétersbourg. La capitale de la Russie étant le principal foyer musical et intellectuel du pays, ils y fixèrent définitivement leur résidence. L'un était Balakirew; l'autre celui qui écrit ces pages. Quelque temps après, Rimsky-Korsakow, Borodine et Moussorgsky se joignirent à eux, et, peu à peu, il se forma un petit cercle d'amis, qu'avait rapprochés une même et vive passion pour l'art musical. Que d'intéressantes et instructives causeries firent dès lors le fond de leurs réunions! On passa consciencieusement en revue à peu près toute la littérature musicale existante. La critique avait beau jeu; on discutait sur des questions d'esthétique, les façons personnelles de voir et de sentir s'entrecroisaient, les conférences s'alimentaient de vives analyses, de plans divers, de mille choses qui activent la pensée, mûrissent et développent le goût et tiennent le sens artistique éveillé. C'est ainsi que ce petit cénacle finit par acquérir des convictions arrêtées, par se créer un critérium applicable à une foule de questions artistiques, très souvent en dehors des idées courantes de la presse et du public. L'idéal commun aux membres de cette petite confrérie — sous la réserve des aptitudes et de la nature musicale de chacun — commença bientôt à se dessiner avec netteté, et on s'efforça de le fixer sur les ouvrages ». On voit quel était le point de départ; on va voir quel était le but poursuivi. Ce but, je l'ai dit déjà, c'était la réforme de la musique d'opéra; car, quant à la musique symphonique, nos jeunes révolutionnaires trouvaient — et ils n'avaient peut-être pas tort — que tout avait été fait, et bien fait, par Beethoven, Schumann, Liszt (?) et Berlioz. Ici je me vois obligé

Digitized by Google

de faire une citation un peu longue; encore est-ce avec le regret de ne pouvoir, vu les bornes de ce travail, l'étendre davantage. Je n'ai pas besoin de faire ressortir l'intérêt des considérations contenues dans les lignes que voici:

..... Vers la fin du XVIII° siècle Gluck entreprit, d'une main puissante, de rétablir la musique d'opéra dans ses droits primordiaux, de la ramener dans la voie de l'expression, et surtout de la fixer sur le terrain de la vérité dramatique. Tant qu'il vécut, son idéal grandiose sembla consacré par l'éclatant succès de ses œuvres; mais après lui, ces belles et simples traditions s'évaporèrent une à une, et Rossini fit de son mieux — jusqu'à *Guillaume Tell* exclusivement — pour amener l'opéra à n'être que de la musique de concert, agrémentée de décors et de costumes, en sacrifiant absolument la vérité d'expression aux tours de force de la vocalise, distribuée à tous les rôles indistinctement: au bachelier sévillan comme au More de Venise, comme au prophète hébreu. Une réaction cependant se fit sentir: elle s'insinua d'abord par des demi-mesures, prudentes, incomplètes (Weber, Meyerbeer, Glinka dans *la Vie pour le Tsar*, Dargomijsky dans la *Roussalka*); puis, changeant brusquement d'allure, elle aboutit à une réforme radicale, où Wagner déploya toute son énergie (*le Cycle des Nibelungen*) et où les musiciens russes de la nouvelle école, n'ayant pourtant, comme nous le verrons plus loin, que très peu de points de contact avec le novateur allemand, entrèrent, eux aussi, avec tout le courage d'une inébranlable conviction.

La nouvelle école russe prit à tâche de mettre en lumière certains principes de la plus haute importance, dont un des premiers est celui-ci: *La musique dramatique doit toujours avoir une valeur intrinsèque, comme musique absolue, abstraction faite du texte.* On avait trop longtemps négligé ce principe; de nos jours même on est loin de l'observer strictement. Les compositeurs n'ayant pour principale préoccupation que la mélodie pure et la virtuosité vocale, moyens infaillibles de succès, les banalités les plus étonnantes, les plus naïves en même temps, avaient une raison d'être et passaient sans difficulté. Ce qui, dans une composition symphonique, aurait été mis à l'index avec le dédain le mieux justifié, trouvait naturellement sa place dans un opéra. Les Italiens sont hors concours pour leur supériorité en cette affaire. N'aspirant qu'aux succès faciles, fondés sur des floritures, sur des *si* bémol et des *ut* dièse aigus, se tenant avec le public dans une communication de mauvais goût et le maintenant dans cet état inculte, il ne leur suffit pas d'abuser des thèmes les plus banals, il leur faut encore étaler ces laideurs dans toute leur nudité, sans même chercher à les atténuer par une harmonie tant soit peu élégante. Les meilleurs parmi ces musiciens ou se répètent l'un l'autre ou bien se répètent eux-mêmes, comme style, thèmes et

Digitized by Google

harmonies. Par ce moyen, ils ont réussi à faire de leurs opéras une série de jumeaux abâtardis, d'une ressemblance désespérante. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur les trente et quelques opéras italiens de Rossini, sur les soixante-dix et plus de Donizetti (1). L'un et l'autre n'ont que deux ou trois ouvrages typiques, dont le reste de leurs œuvres n'est que la reproduction plus ou moins faible et pâle. Et, même dans leurs chefs-d'œuvre, que de lieux communs, que de pages insignifiantes et banales!

Chez un grand nombre de compositeurs non italiens, les résultats sont à peu près les mêmes; ils écrivent trop, ils spéculent trop souvent sur les moyens heureux des exécutants, sur le bel et irrésistible effet des décors, sur l'agrément toujours sûr des scènes de ballet (2). Meyerbeer lui-même, un des plus grands compositeurs dramatiques, ne gagnerait-il pas beaucoup à la suppression des princesses et des reines à roulades dans ses opéras?

La nouvelle école russe envisage la question à un point de vue absolument différent. Selon son principe, rien ne doit détourner la musique d'opéra d'être par elle-même *de vraie et belle musique;* tout ce que l'art musical a de plus séduisant doit s'y rapporter; le charme de l'harmonie, la science du contrepoint, la polyphonie et le coloris de l'orchestre doivent y aller de pair. Un tel précepte peut ne pas paraître d'une application très pratique; il semblerait qu'un temps de repos pris çà et là, à la faveur d'un lieu commun, plus ou moins prolongé selon la circonstance, ferait bien l'affaire de l'auditoire, lui épargnerait la lassitude d'une attention trop soutenue. Non pas! L'école russe ne veut tirer aucun profit de semblables combinaisons, si avantageuses qu'elles paraissent, ni faire de telles concessions. Elle ne changerait à aucun prix son point de vue à cet égard. Elle marche tranquille et fière vers l'idéal qui l'appelle — cette source vive d'intelligence, d'honnêteté et d'éternelle poésie — sans se préoccuper de la réussite ou de l'insuccès.

La nouvelle école russe en revient donc, selon les paroles de M. César Cui, à la formule démodée de l'art pour l'art, avec le mépris du

(1) Non pas « soixante-dix et plus », mais seulement cinquante-sept véritables opéras (ce qui est déjà trop sans doute), auxquels il faut ajouter neuf petits ouvrages, de ceux que les Italiens appellent *farse,* et qui n'ont guère plus d'importance que nos opérettes. Il est bon de n'exagérer rien.

(2) Ceci vise, à n'en pouvoir douter, les compositeurs français, que l'écrivain, s'adressant à des lecteurs français, ne pouvait guère désigner d'une façon plus directe. Tant pis pour *la Muette,* et pour *la Juive*, pour *Faust*, *Roméo et Juliette, Carmen, Hamlet, le Roi de Lahore, Sigurd*, etc., qui sont ici directement visés.

Digitized by Google

public pour devise. Cette formule, jadis en honneur parmi nos romantiques, est depuis longtemps abandonnée, l'inanité en ayant été suffisamment reconnue. D'ailleurs, comme c'est généralement, en dernière analyse, pour le public qu'on fait de l'art, il est permis de se demander, en présence de revendications si fières, quelle peut être la fin du but poursuivi. Mais, je le répète, il est facile de railler et de blâmer ce qui se fait, lorsqu'on arrive après deux ou trois siècles d'essais et de travaux de toutes sortes, qu'on profite de l'expérience acquise et de l'accumulation des résultats, et qu'on n'a pas soi-même à marcher de tâtonnements en tâtonnements, le chemin ayant été aplani par la foule des devanciers. C'est là précisément la situation de la nouvelle école russe, qui n'a que la peine de cueillir les fruits que d'autres ont eu tant de mal à arracher à la terre. Quant à affirmer d'une façon aussi péremptoire qu'on a le monopole de la conscience et de l'honnêteté artistiques, ce qui revient à dire que tout ce qui se fait ailleurs est marqué au coin d'une improbité manifeste et voulue, en ce faisant, ladite école, outre qu'elle peut faire rire à ses dépens, risque de ne s'attirer que des sympathies médiocres et rares.

Tout cela, néanmoins, n'enlève en aucune façon leur talent, talent très actif et très réel, aux membres de ce petit cénacle, dont le plus en vue me paraît être M. Nicolas Rimsky-Korsakow, mais dont les chefs de file restent, par droit d'ancienneté, MM. César Cui et Balakirew. Comme, de plus, M. Cui s'est toujours constitué le porte-paroles du groupe, que c'est par lui que les théories, les désirs et les intentions de ce groupe tapageur ont été révélés et présentés au public, c'est de lui que nous allons d'abord nous occuper. A tout seigneur, tout honneur.

Chez M. César Cui la passion de la musique est telle qu'il l'a cultivée d'une façon très active, sans négliger pour cela les travaux absorbants d'une carrière militaire qu'il a su faire honorable et brillante. M. Cui nous touche de près, car si sa mère était Lithuanienne, son père était Français, et on ne peut nier qu'il lui en reste quelque chose, particulièrement la verve polémique et le tempérament batailleur qui accompagnent toujours dans notre pays la discussion des questions artistiques. Voici comment a raconté ses origines un bio-

Digitized by Google

graphe qui lui était très dévoué et très sympathique (1): « Son père, Antoine Cui, faisait partie de la grande armée de Napoléon 1er en 1812. Blessé à Smolensk et à demi gelé, il ne put la rejoindre dans sa retraite. Resté en Russie, comme beaucoup de ses compagnons d'armes, il s'y fixa, s'y maria, et embrassa la carrière pédagogique. Il remplit les fonctions de gouverneur dans plusieurs familles considérables et devint définitivement professeur de langue française au gymnase de Wilna. C'était, dit-on, un homme d'aptitudes remarquables; il apprit parfaitement le polonais et le parlait couramment; il étudia le piano sans maître et parvint à le savoir assez pour en enseigner les premières notions. Il publia un *Résumé de l'histoire de la littérature française,* il composa la musique de plusieurs chansons, et cette musique n'est pas sans valeur. Bien que ses ressources fussent modestes, il laissa une assez belle bibliothèque et une collection numismatique. Sa verve française, sa gaîté et son esprit faisaient rechercher volontiers sa société. La mère de César Cui, Julie Gucewicz, provenait de petite noblesse lithuanienne; elle était d'une bonté angélique, pleine d'abnégation, et ne vivait que pour ses enfants. C'est à elle qu'ils doivent non seulement leur existence physique, mais aussi leur valeur morale » (2).

M. Cui embrassa de bonne heure l'état militaire. Après avoir fait d'excellentes études au Gymnase de Wilna, il entra à l'École du

(1) César Antonovitch Cui est né à Wilna le 18 Janvier 1835.

(2) *César Cui*, esquisse critique, par la comtesse DE MERCY-ARGENTEAU (Paris, Fischbacher, 1888, in-8°).

Digitized by Google

génie de Saint-Pétersbourg. Il est actuellement major général et professeur de fortifications dans les trois académies militaires de cette ville (académies de l'état-major, du génie et de l'artillerie). Il a compté parmi ses élèves sept grands-ducs, ainsi que le fameux général Skobelew, le héros de la grande guerre russo-turque. Comme écrivain militaire on lui doit un *Précis de l'histoire de la fortification permanente*, un *Manuel de fortification volante* et plusieurs écrits de moindre importance.

Étant donnée une telle carrière, aboutissant à de tels résultats, il fallait être doué d'un sincère et profond amour de l'art pour lui juxtaposer une carrière musicale très active, très militante et qui, après tout, n'est pas sans quelque intérêt. Quoique la musique ne soit pas pour M. Cui une *profession*, puisque ce n'est pas à elle qu'il a demandé ses moyens d'existence, il s'en est occupé et l'a cultivée de telle façon qu'il a le droit d'être considéré comme un artiste, et non comme un amateur. Mais aussi, et par ce fait, ne doit-il pas s'étonner si on le juge avec quelque sévérité, soit comme critique, soit comme compositeur.

C'est avec deux maîtres obscurs, nommés Hermann et Dio, que M. Cui commença l'étude de la musique. Mais c'est au célèbre compositeur polonais Stanislas Moniuszko qu'il doit le meilleur de son éducation musicale, éducation qu'il compléta plus tard par lui-même et par ses recherches personnelles. Il avait à peine vingt-deux ans lorsqu'il écrivit, en 1857, son premier opéra, *le Prisonnier du Caucase*, qui ne devait être représenté que vingt-six ans plus tard, en 1883. Le livret était tiré d'un poème de la jeunesse de Pouschkine, et l'ouvrage était primitivement en deux actes. Ce n'est que beaucoup plus tard, et lorsqu'il fut question de son apparition à la scène, que le compositeur y ajouta un troisième acte, qu'il intercala entre les deux existants, et qui devint par conséquent le second. On peut croire, étant données les idées qui avaient alors germé dans le cerveau de M. Cui, que cet acte nouveau formait une disparate assez sensible avec les précédents, bien qu'il eût fait subir à sa partition des remaniements considérables. *Le Prisonnier du Caucase* fut d'ailleurs accueilli froidement et n'obtint que quelques représentations (1).

(1) *Le Prisonnier du Caucase*, traduit en français, fut représenté sur le Théâtre Royal de Liège, avec un certain succès, le 13 Janvier 1886.

Digitized by Google

Mais, quoique cet ouvrage fût le premier qu'ait entrepris M. Cui en vue de la scène, il ne fut point son début au théâtre, et bien avant lui le compositeur en avait fait représenter deux autres: *William Ratcliff*, en trois actes, écrit sur le drame de Henri Heine, traduit par M. Plechtchéieff (26 Février 1869), et *Angelo*, en quatre actes, écrit sur le drame de Victor Hugo (13 Janvier 1876), imité par M. Bourénine.

C'est une chose assez singulière que M. Cui, qui se pique d'être un musicien *russe* (et qui reproche si durement à Rubinstein et à Tschaïkowsky leur absence de nationalité), choisisse précisément les sujets de ses opéras en dehors de la Russie. Tandis que tous ses confrères mettaient à contribution les poèmes de leurs compatriotes: Pouschkine, Lermontoff, Gogol, Ostrowski, lui s'adressait surtout aux étrangers, à Heine avec *William Ratcliff*, à Victor Hugo avec *Angelo*, enfin à M. Jean Richepin avec *le Flibustier*, son dernier ouvrage, écrit pour la France et représenté sans succès à l'Opéra-Comique le 22 Janvier 1894. Nous avons vu, et M. Cui nous a appris lui-même quelles étaient les prétentions de la « jeune école russe », prétentions qui ne tendaient à rien de moins qu'à une réforme radicale du drame lyrique. Pour cela, nous en revenons au fameux système du « récitatif mélodique » dont M. Cui nous a entretenus à propos de Dargomijsky, puis à l'interdiction absolue de toute répétition de paroles, enfin à l'absence de duos, de trios et de toute espèce d'ensemble, et particulièrement de tout morceau affectant une forme nette et déterminée. C'est une doctrine qui se rapproche beaucoup de celle de Wagner, bien que M. Cui, pour sa part, se défende avec vigueur de toute espèce de rapprochement avec l'auteur de *Parsifal*. Néanmoins, il l'a employé abondamment, ce fameux récitatif mélodique (qui ne l'est pas toujours !) dans sa partition d'*Angelo*, à laquelle il n'a pas porté bonheur, et aussi dans celle du *Flibustier*, qui n'a pas été plus fortunée.

C'est qu'aussi M. Cui, qui a des haines invétérées, professe surtout le mépris le plus profond pour la race des librettistes. Je ne prétends certes pas absoudre ceux-ci dans leur ensemble. Il me paraît pourtant que certains poèmes d'opéras ne sont pas à dédaigner et qu'ils ont pu n'être pas sans quelque influence sur l'inspiration des compositeurs; on pourrait citer entre autres ceux d'*Œdipe à Co-*

Digitized by Google

lone, de *la Juive*, des *Huguenots*, du *Prophète*, de *Lucia di Lammermoor*, d'*Aida*..... Mais M. Cui, qui est tout d'une pièce, ne veut pas entendre raison sur ce sujet. Ce qu'il lui faut *avant tout*, ce sont de beaux vers, en quoi il a tort; car il est certain qu'une situation pathétique et puissante, même traduite en vers médiocres, sera plus utile au musicien dramatique et d'une plus grande action sur le public que des vers très harmonieux qui ne recouvriront qu'un drame veule et sans consistance. Aussi, que fait-il? Il prend une comédie charmante de M. Richepin, *le Flibustier*, mais dont le sujet est anti-musical parce qu-il est presque entièrement dépourvu de mouvement et d'action, et que tout s'y passe en conversations et en échanges de sentiments entre les personnages; il place cette comédie sur son piano et met en musique, de l'un à l'autre bout, les jolis vers de M. Richepin. Mais ces vers sont des alexandrins, c'est-à-dire la forme poétique la plus hostile à la musique. Peu lui importe! Le compositeur ira jusqu'au bout. Avec son amour pour le « récitatif mélodique », il vous fera trois actes de récitatif, et il vous appellera cela un opéra! Eh bien, demandez au public ce qu'il en pense, et ce qu'il pense des théories de M. Cui. Il y a pourtant quelques jolies pages dans ce *Flibustier* mis en musique, par exemple la gentille chanson de Janik au premier acte, le récit de la bataille fait par Jacquemin, et surtout l'*Angelus* à deux voix de femmes, qui est une trouvaille mélodique vraiment délicieuse et accompagnée d'une façon exquise. Mais trois actes de récitatif..... mélodique, ah! non!

En réalité, M. Cui n'a jamais été heureux au théâtre, ce qui tient peut-être moins à son talent qu'à ses théories malheureuses, et aucun de ses ouvrages n'a obtenu de succès. Il s'en console sans doute par le mépris avec lequel il considère le public. Le malheur, c'est que les idées fausses qu'il cherche à propager font dans son pays des adeptes prêts à les exagérer encore, et qu'elles causent à l'art un tort considérable. Voici comment s'exprimait à ce sujet un musicien belge éminent, l'excellent compositeur Louis Brassin, qu'on aurait peine à faire passer pour réactionnaire, car il fut l'un des plus ardents propagateurs de la musique wagnérienne en Belgique: « Il y a dans ce pays, disait-il, à côté de la jeune école russe, dont le chef incontestable est Borodine, un petit cénacle très remuant, qui, en musique, professe des théories absolument anarchiques. Les œuvres

Digitized by Google

qui sortent de là ont un degré de parenté *avec celles des décadents de la littérature*, et exigent comme elles une initiation préalable, sans laquelle elles restent lettre morte. L'écriture en est spéciale, surtout pour l'accentuation; la forme en est vague, et donne le sens de l'incohérence, de l'indéfini; leur harmonisation est d'une audace peu commune, et froisse brutalement les règles de la syntaxe musicale. Est-il besoin de dire que les artistes qui composent ce cénacle parlent avec un souverain mépris des anciens compositeurs qui ont illustré notre art, et que certains d'entre eux considèrent déjà Wagner comme un vieux! »

Les doctrines à la fois excessives et débilitantes de M. César Cui sont assurément un mauvais service rendu par lui à l'art et aux artistes de son pays, dont elles ne pourraient que retarder l'essor, en entraînant l'un et les autres dans une voie fausse et sans issue. Ces doctrines, il s'est efforcé depuis trente ans de les propager et de les soutenir dans nombre de journaux: *le Nouvelliste du Nord*, *le Golos*, *le Journal* (russe) *de Saint-Pétersbourg*, *la Nediélia* (la Semaine), *la Revue musicale* de l'éditeur Bessel, dont il fut le rédacteur en chef, et même dans certains journaux français tels que la *Revue et Gazette musicale* et *le Ménestrel*. Il est juste de dire qu'elles ont trouvé en Russie d'ardents détracteurs, qui les ont vigoureusement combattues, et que le compositeur a peut-être pâti parfois des intempérances du critique. Car, en dehors du théâtre, qui n'est point son fait et où il n'a pu réussir, M. Cui ne manque pas de talent. Il a publié de nombreuses mélodies, dont on a fait en France plusieurs recueils (*Douze Mélodies*, *Vignettes musicales*, *20 Poèmes de Jean Richepin*) qui contiennent des pièces intéressantes. Dans le recueil de *Douze Mélodies* il faut signaler *Je vous aimais*, *Te souvient-il encore?* *Ma mignonne;* dans les *Poèmes de Jean Richepin* on doit tirer de pair *les Deux Ménétriers*, et surtout *les Songeants* et *les Petiots*. Cela n'est pas toujours simple, cela est parfois cherché et même recherché; mais il y a là d'heureuses inspirations, qui ne manquent ni de saveur ni d'originalité. M. Cui a d'ailleurs écrit beaucoup, et non pas seulement pour le chant, mais pour l'orchestre, et aussi pour le piano et pour divers instruments (1).

(1) Pour l'orchestre: Marche solennelle; Petite Suite; *A Argenteau*, suite

Digitized by Google

Après M. César Cui, il convient tout naturellement de s'occuper de son ami M. Balakirew, qui, nous l'avons vu, fut son compagnon d'origine, et qui partagea avec lui l'honneur d'être le chef, l'initiateur et l'inspirateur de la fameuse « coterie », que ses partisans appellent « la cohorte », et qu'on désigne là-bas sous le nom de *Koulchka* (1). M. Balakirew doit, dit-on, le meilleur de sa première éducation musicale à un homme fort distingué, Alexandre Oulibicheff, diplomate qui avait servi son pays avec honneur tout en cultivant l'art d'une façon sérieuse et à qui l'on doit, sur Mozart et sur Beethoven, deux ouvrages importants dont on peut discuter l'esprit, mais qui n'en sont pas moins dignes d'intérêt et d'attention. Oulibicheff, après avoir pris sa retraite, s'était fixé dans ses terres, à Nijni-Novogorod, ville natale de M. Balakirew, et c'est là qu'à son retour de l'université de Kazan, où il était allé faire ses études, celui-ci mit à profit ses leçons et ses conseils. Esprit indépendant et vif, peu

---

Danses Circassiennes (très originales au point de vue du rythme, de la couleur et de la sonorité). Pour le piano: Suite (dédiée à Fr. Liszt); 4 Morceaux (dédiés à M. Leschetitzky); 3 Valses (à Mme Sophie Menter); 2 Polonaises (à Antoine Rubinstein); 3 Impromptus (à Hans de Bülow); 18 Miniatures; Valse-Bleuette; Valse-Caprice (à Mme Annette Essipoff); *Scherzando-giocoso; En partant*, etc. Puis encore: 6 *Chœurs a cappella; Ave Maria* pour voix seules et chœur de femmes, avec harmonium; Suite concerto pour violon avec orchestre; 2 Morceaux pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre. Enfin, je ne saurais oublier de signaler encore un opéra-comique, *le Fils du Mandarin*, qui, je crois, n'a jamais été représenté que sur un théâtre de société.

(1) M. Mily Alexeïewitch Balakirew est né à Nijni-Novogorod le 2 Janvier 1837.

Digitized by Google

enclin à la servitude intellectuelle, M. Balakirew ne conserva sans doute de ces relations que ce qui se rapportait au côté technique de l'art et non à son esthétique, sans que cela pût influer sur son tempérament propre et sur les idées personnelles qui devaient, par la suite, caractériser les théories très arrêtées, très entières, dont il allait se faire le révélateur, le propagateur et le défenseur obstiné. Il n'avait guère plus de vingt ans lorsqu'il se rendit à Saint-Pétersbourg, où il se fixa pour se livrer entièrement à l'étude sérieuse de la musique. C'est alors qu'il connut Glinka, qui lui témoigna de la sympathie. C'est alors aussi qu'il commença à se lier intimement avec M. César Cui et que, de leur étude des questions d'art, de l'échange de vues qui se fit quotidiennement entre eux à ce sujet, résulta cet ensemble de doctrines et de principes singulièrement intransigeants que l'un et l'autre s'efforcèrent bientôt de répandre autour d'eux, autant par l'exemple que par la persuasion.

M. Balakirew était doué d'ailleurs d'une énergie et d'une activité remarquables. Devenu pianiste fort habile, il fondait en 1862, à Saint-Pétersbourg, une École gratuite de musique qui a rendu de très réels services et dont il dirigea personnellement les concerts. En même temps il étudiait avec ardeur l'art populaire national, dont il prenait à tâche de s'assimiler l'esprit et le caractère, et publiait en 1866 un recueil excellent de quarante mélodies et chansons populaires. Un peu plus tard, la Société musicale russe, reconnaissant ses rares qualités de chef d'orchestre, lui confiait la direction de ses concerts, et enfin M. Balakirew devenait bientôt directeur des chantres de la chapelle impériale.

Avec tout cela, M. Balakirew a peu produit comme compositeur, et voici, me semble-t-il, à peu près tout son bagage sous ce rapport: Trois ouvertures sur des thèmes russes et tchèques; Ouverture sur un thème martial espagnol; *Thamar*, poème symphonique, inspiré par une poésie de Lermontoff; *La Russie*, poème symphonique; Musique (ouverture, marche et quatre entr'actes) pour *le Roi Lear*, tragédie de Shakespeare; *Islamey*, fantaisie orientale pour piano; plus, quelques mazurkas et une vingtaine de romances dont on vante l'accent personnel. Et c'est tout. On voit que la fécondité n'est pas la qualité dominante de M. Balakirew, et l'on remarquera qu'il n'a touché au théâtre que d'une façon secondaire et par *à côté*, avec sa musique

Digitized by Google

du *Roi Lear*, qui d'ailleurs ne manque pas d'intérêt. Il avait pourtant commencé la composition d'un opéra intitulé *l'Oiseau d'or*, mais, j'ignore pour quelle raison, cet ouvrage a été abandonné par lui. En France, nous ne pouvons guère juger le talent de M. Balakirew comme compositeur, car il n'est guère connu chez nous que par son poème symphonique de *Thamar*, au sujet duquel les avis sont très partagés, les uns l'exaltant outre mesure, tandis que d'autres le dénigrent peut-être plus que de raison; ce qui est certain toutefois, c'est que l'exécution dans nos grands concerts de cette œuvre fort discutée n'a produit qu'un effet à peu près négatif.

Arrangeur habile, M. Balakirew a donné de bonnes réductions pour le piano de la *Jota Aragonesa* de Glinka, de *la Fuite en Égypte* et d'*Harold en Italie* de Berlioz (cette dernière à quatre mains), ainsi que d'un quatuor de Beethoven (à deux pianos). En ce qui concerne son recueil fort intéressant de chansons populaires, son ami M. César Cui, qui le considère volontiers comme le premier musicien russe (ce qui peut paraître excessif lorsqu'on songe à Rubinstein, à Tschaïkowsky et à M. Rimsky-Korsakow), l'analyse et l'apprécie en ces termes : — « Le recueil de Balakirew est extrêmement remarquable; de tous ceux qui existent, c'est sans contredit le meilleur. Il ne contient que quarante chansons, mais toutes sont choisies avec le plus grand tact, très correctement notées et harmonisées avec beaucoup d'art. L'accompagnement au piano conserve d'un bout à l'autre son caractère essentiellement national; il est d'une grande variété et s'adapte on ne peut mieux aux différentes mélodies du recueil, de façon que chacune de ces chansons, prise séparément, constitue à elle seule, dans son petit cadre, une véritable œuvre d'art. Cette façon de traiter la mélodie nationale a trouvé des imitateurs, parmi lesquels il faut citer Prokoudine et surtout Rimsky-Korsakow, dont un recueil de cent chansons populaires vient de paraître à Pétersbourg » (1).

(1) Comme indication, je note ici le jugement d'ensemble que porte M. Cui sur le talent et la personnalité musicale de son ami Balakirew : — « Musicien de premier ordre, juge inexorable pour ses propres compositions, connaissant à fond toute la littérature musicale, tant ancienne que moderne, Balakirew est surtout symphoniste. En fait de musique vocale, il n'a écrit qu'une vingtaine de romances, qui se distinguent par des mélodies limpides et larges, par des accom-

Digitized by Google

Passons à Borodine, qui, nous l'avons vu, était presque considéré comme le chef de la « jeune école » et le plus largement doué de tous ceux qui la composaient (1). Pas plus que M. Cui, pourtant, Borodine ne fut un artiste de profession. Ce fut surtout un savant de premier ordre, qui, après avoir fait de brillantes études à l'Académie de médecine et de chirurgie de Saint-Pétersbourg, sous la direction du professeur Zizine, fut appelé plus tard à succéder à son maître comme professeur de chimie dans cette Académie, tout en devenant conseiller d'État. Il publia, dans divers recueils scientifiques de Russie et d'Allemagne, plusieurs mémoires et travaux importants sur la chimie qui attirèrent l'attention du monde savant.

pagnements élégants, souvent par la passion et l'entraînement. Le lyrisme y domine. Ce sont des élans du cœur, exprimés par une musique délicieuse. Comme forme, les romances de Balakirew sont le trait d'union entre celles de Glinka et de Dargomijsky et celles des compositeurs qui vont suivre ». Il ne me semble pas cependant, malgré l'estime qui s'attache au nom de M. Balakirew, que cet artiste occupe en Russie une situation musicale en rapport avec de tels éloges. Peut-être me trompé-je.

(1) Alexandre Porphyriéwitch Borodine, né à Saint-Pétersbourg le 12 Novembre 1834, est mort en cette ville le 27 Février 1887. « Il descendait par son père, dit un biographe, des princes Imérétinsky, c'est-à-dire des derniers rois d'Imérétie, le plus beau de ces anciens royaumes du Caucase où la flore de l'Orient s'épanouit à l'ombre des neiges éternelles. Les anciens rois d'Imérétie se vantaient, dit-on, de descendre de David et portaient dans leurs armes la harpe et la fronde ».

Digitized by Google

Très passionné de musique, il s'en occupa néanmoins dès son enfance, apprit à jouer de la flûte, du violoncelle et du piano, mais n'apprit guère la théorie de l'art que par la lecture et l'analyse des œuvres des maîtres contemporains, à l'exécution desquelles il concourait en tenant la partie de piano ou de violoncelle dans des séances intimes de musique de chambre.

Cependant, Borodine commença de très bonne heure à composer, évidemment d'instinct. Il avait treize ans seulement lorsqu'il écrivit un concerto pour flûte et piano, puis un trio pour deux violons et violoncelle sur un thème de *Robert le Diable*, et un peu plus tard un *scherzo* en *si* mineur pour piano et un sextuor pour instruments à cordes. Rien de tout cela n'a été publié. C'est surtout à partir de 1862 qu'il commença à s'occuper sérieusement de composition. Il faisait partie alors du cercle Balakirew - Cui - Moussorgsky, et c'est sous l'influence des doctrines de ses compagnons que son nationalisme musical commença à se faire jour. C'est à cette époque qu'il écrivit sa première symphonie, en *mi* ♭, qu'il termina seulement au bout de cinq ans, en 1867, et que M. Balakirew fit exécuter sous sa direction avec un certain succès, le 4 Janvier 1869, dans un des concerts de la Société musicale russe. Encouragé par ce résultat, Borodine songea ensuite à composer un opéra et commença à mettre en musique un drame de Meï intitulé *la Fiancée du Tsar;* mais il ne tarda pas beaucoup à renoncer à ce travail, quoiqu'il fût déjà assez avancé. Il produisit alors coup sur coup un certain nombre de romances: *la Mer*, *la Princesse endormie*, *Dissonance*, *la Reine des mers*, *Vieille Chanson*, *Mon chant est amer* (1).

---

(1) C'est en parlant de l'une d'elles, *la Princesse endormie*, que M. Hermann Laroche, alors critique musical du *Golos*, caractérisait ainsi, dans ce journal, les romances de Borodine: — « La plus grande partie de cette romance est écrite *pianissimo*. L'auteur emploie sans doute cette nuance par discrétion, par commisération pour l'auditeur, à moins que ce ne soit par un sentiment de honte, comme on parle à voix basse des choses qu'on n'ose pas dire tout haut. Dans toutes ses œuvres, on dirait d'ailleurs qu'il s'attache à causer à l'auditeur un désagrément quelconque. Le titre d'une de ses romances, *Dissonance*, paraît être sa devise. Il lui faut toujours introduire quelque part une dissonance, souvent plusieurs, et il arrive parfois, comme dans cette romance, qu'il n'y ait pour ainsi dire pas autre chose. Une fois seulement, dans son quatuor, il semble avoir renié son idéal. Considérant l'abondance de ses cacophonies, il écrivit un jour

Digitized by Google

C'est à ce moment que Borodine put croire qu'il allait s'essayer au théâtre, dans des conditoins d'ailleurs assez originales. Étienne Guédéonoff, directeur de l'Opéra russe, qui était un écrivain dramatique distingué, avait écrit le livret d'un opéra-ballet fantastique intitulé *Mlada*, qui devait comporter une mise en scène somptueuse; il s'apprêtait à monter cet ouvrage et désirait en voir composer la musique par les quatre champions de la nouvelle école, MM. Borodine, César Cui, Moussorgsky et Rimsky-Korsakoff. Ceux-ci entrèrent volontiers dans ses vues et se chargèrent chacun d'un acte du drame, tandis que M. Minkous devait écrire toute la musique de ballet proprement dite (1). Ils se mirent à l'œuvre, mais tandis qu'ils travaillaient l'entreprise de Guédéonoff sombrait, le théâtre changeait de mains, et bientôt il ne fut plus question de *Mlada*. L'un d'eux pourtant, M. Rimsky-Korsakow, ne perdit pas de vue le sujet, car, comme on le verra plus loin, il le traita à lui seul et fit représenter une *Mlada* en 1892. Et ce qu'il y a d'assez singulier, c'est qu'après la mort de Borodine, qui dans l'œuvre collective s'était chargé du quatrième acte et en avait tracé le finale sans l'orchestrer, le même M. Rimsky-Korsakow prit le soin de terminer et d'orchestrer ce finale, et le fit exécuter et publier ainsi.

Malgré tout, Borodine se sentait attiré vers le théâtre. Ce qui le prouve, c'est qu'après son essai avorté de *la Fiancée du Tsar*, après

---

pour sa défense, *Mon chant est amer*; mais cette bonne pensée passa trop vite et n'aboutit à rien; car l'automne dernier il édita chez Bessel trois nouvelles romances qui sont infestées du même poison. Il est invraisemblable, mais non moins indiscutable, que cet ennemi acharné de la musique ne soit pas sans talent; car, à côté des extravagances maladives et informes dont ses œuvres sont parsemées, on y rencontre parfois des harmonies pleines de richesse. Il se peut, après tout, que la tendance qui le porte vers le laid soit contraire à son instinct inné, et ne soit que le fruit amer d'une éducation artistique insuffisante ». Il y a quelque chose de vrai sans doute dans cette critique, mais on la peut tenir néanmoins pour excessive.

(1) On sait que M. Minkous avait écrit à Paris la musique de *Néméa* ou *l'Amour vengé*, ballet représenté à l'Opéra le 14 Juillet 1864, et, conjointement avec Léo Délibes, celle de *la Source*, représentée au même théâtre le 12 Novembre 1866. De retour en Russie, M. Minkous y était devenu inspecteur d'orchestre dans les théâtres impériaux de Moscou, puis, en 1871, avait été nommé compositeur de la musique des ballets à l'Opéra russe, fonctions laissées vacantes par la mort de Cesare Pugni.

Digitized by Google

cette déconvenue de *Mlada*, il songea presque aussitôt, tout en écrivant une seconde symphonie (en *si* mineur), à mettre décidément sur le chantier un opéra. Cet opéra, c'était *le Prince Igor*, qu'il devait laisser inachevé et qui ne fut joué qu'après sa mort. Son ami M. Wladimir Stassow, qui fut son biographe, lui fournit le scenario d'un livret que lui-même refit ensuite et dont il écrivit les paroles. Le sujet, qui rappelait une époque légendaire de l'histoire de la Russie, était emprunté à un poème épique national, *l'Épopée de l'armée d'Igor*, dans lequel un auteur demeuré inconnu retraçait les hauts faits d'une expédition des princes russes contre les Polovtsi, peuple nomade de même origine ques les anciens Turcs, qui avait envahi les principautés russes vers le milieu du XIIe siècle. Ce sujet, traité malheureusement d'une façon un peu naïve et sans qu'il en résulte un vif intérêt, donnait du moins au compositeur, avec ses épisodes tantôt héroïques, tantôt pittoresques, l'occasion d'employer de vives couleurs, de trouver d'heureux contrastes, et surtout de communiqner à son œuvre un caractère de nationalisme profondément accentué.

Mais ici, Borodine se trouvait en désaccord avec ses amis du cénacle. Nous en trouvons la preuve dans sa correspondance, correspondance fort intéressante, qui non seulement nous renseigne sur ses idées en matière musicale, mais qui est tout à l'avantage de l'homme, en qui elle nous montre, avec un lettré instruit et délicat, un cœur plein de noblesse, de conscience et de bonté, fait pour exciter toutes les sympathies. Je n'en voudrais pour témoignage que ce fragment d'une lettre adressée à une de ses amies, Mme Karmalina, dans laquelle il énumère les raisons qui l'empêchent de se livrer aussi activement qu'il le souhaiterait à sa passion pour l'art: — « ... Compositeur recherchant l'incognito, dit-il, je suis gêné pour avouer mon activité musicale. Cela se comprend. Pour les autres, c'est l'affaire principale, l'occupation, le but de la vie. Pour moi c'est un repos, un passe-temps qui me distrait de mon activité principale, le professorat. Cui n'est pas un exemple pour moi. J'aime ma profession et ma science. J'aime l'Académie et mes élèves. Mon enseignement présente un caractère pratique, et par cela même me prend beaucoup de temps. Je dois entretenir des rapports fréquents avec les étudiants

Digitized by Google

et les étudiantes (1), parce que la jeunesse doit être dirigée de près dans ses travaux. J'ai à cœur les intérêts de l'Académie. Si, d'une part, je désire finir mon œuvre, d'autre part je crains de m'en occuper trop assidûment et de jeter un mauvais reflet sur mes travaux scientifiques..... ».

Pour en revenir au désaccord que je signalais entre les idées de Borodine et celles de ses amis touchant le caractère à donner à la musique dramatique, j'ai recours encore à sa correspondance, où lui-même le constate: — « Il faut remarquer, dit-il, qu'au point de vue dramatique j'ai toujours été en désaccord avec un grand nombre. Le récitatif n'est ni dans ma nature ni dans mon caractère. Bien qu'au dire de certains connaisseurs je ne le manie pas trop mal, *je suis plutôt attiré par la mélodie et la cantilène.* Je suis de plus en plus entraîné vers les formes finies et concrètes ». Ceci est clair, et s'écarte complètement des doctrines préconisées par M. César Cui. Aussi la partition du *Prince Igor*, loin d'être conçue dans la forme du *Convive de Pierre* de Dargomijsky, si vantée par ce dernier, est-elle divisée en morceaux bien déterminés: airs, cavatines, duos, trios, etc.; ce qui, d'ailleurs, ne lui enlève, pas plus qu'à *la Vie pour le Tsar*, son caractère nettement et incontestablement national.

Il est cependant difficile d'apprécier exactement, par cet ouvrage, le talent de Borodine en tant que musicien dramatique, et cela parce que la partition du *Prince Igor* était loin d'être achevée lorsque mourut l'auteur, et que, je l'ai dit, elle dut être remaniée et terminée par M. Rimsky-Korsakow, qui se fit aider dans ce travail par son excellent élève M. Glazounow, l'espoir le plus brillant aujourd'hui de la jeune école musicale russe. Borodine n'avait écrit complètement que le prologue et les deux premiers actes; à l'aide de ses esquisses M. Rimsky-Korsakow dut remanier le deuxième acte et écrire entièrement le quatrième, tandis que M. Glazounow faisait l'ouverture et tout le troisième acte. Toutefois, dans ce que nous connaissons en France du *Prince Igor*, il y a une chose qui appartient en propre

(1) Borodine fut un des plus ardents partisans de l'accession des femmes à l'enseignement supérieur. C'est lui qui fonda, avec le professeur Rudnieff et Mme Tarnowskaïa, l'École de médecine pour femmes à Saint-Pétersbourg, école où il enseigna la chimie à partir de 1872 et dont il ne cessa de s'occuper activement jusqu'à sa mort.

Digitized by Google

à Borodine, ce sont les airs de ballet avec chœur, dont le tour est si curieux et le caractère oriental si remarquable. Ils sont charmants, ces airs de ballet, pleins de couleur, d'éclat et de mouvement, avec une rare originalité dans les idées émises et dans les rythmes employés. Et quel orchestre chatoyant, brillant, coloré, dans lequel le compositeur fait jouer à la batterie un rôle singulièrement important! Avec les timbales, en effet, on entend là, tour à tour ou tout à la fois, le tambour, la grosse caisse, les cymbales, le triangle, le tambour de basque: il n'y a pas à dire, tout le monde est de la fête, une fête et une orgie de sonorité vraiment délicieuse, car tout cela est employé avec une habileté et un tact exquis.

Il est certain qu'il y a dans la musique du *Prince Igor* une couleur nationale très prononcée, et c'est ce qui, malgré les défauts du poème, a maintenu l'ouvrage au répertoire, — car on en a fait récemment encore une reprise brillante à Saint-Pétersbourg. C'est aussi sans doute ce qui faisait dire à Borodine lui-même: « *Le Prince Igor* est essentiellement un opéra national qui ne peut avoir d'intérêt que pour nous autres Russes, qui aimons à retremper notre patriotisme aux sources mêmes de notre histoire et à voir revivre, sur la scène, les origines de notre nationalité » (1).

Les airs de ballet que j'ai signalés suffiraient à nous prouver l'habileté avec laquelle Borodine maniait l'orchestre. Cette habileté se retrouve dans la très curieuse « esquisse symphonique » à laquelle il a donné ce titre: *Dans les steppes de l'Asie centrale.* On reconnaît ici le penchant des compositeurs russes pour la musique à programme, ce penchant qu'ils tiennent de Liszt et de Berlioz, leurs modèles favoris, et qui, après avoir été partagé par Rubinstein et Tschaïkowsky, se retrouve aujourd'hui chez MM. Rimsky-Korsakow, Glazounow, Arensky et autres. Elle est très originale dans sa forme, très mélancolique d'accent, très intéressante au point de vue de l'orchestre, cette composition d'un sentiment poétique si pénétrant et si intense, pour laquelle Borodine s'était tracé lui-même ce programme: —

(1) Il y avait trois ans que Borodine était mort lorsque eut lieu à Saint-Pétersbourg la première représentation du *Prince Igor*. L'ouvrage avait pour interprètes Mmes Olguina et Slavina, MM. Melnikow, Wassiliew, Ougrinowitch et Stavrinsky.

Digitized by Google

« Dans le silence des steppes sablonneuses de l'Asie centrale retentit le premier refrain d'une chanson paisible russe. On entend aussi les sons mélancoliques des chants de l'Orient, on entend le pas des chevaux et des chameaux qui s'approchent. Une caravane escortée par des soldats russes traverse l'immense désert, continue son long voyage sans crainte, s'abandonnant avec confinance à la garde de la force guerrière russe. La caravane s'avance toujours. Les chants des Russes et ceux des indigènes se confondent dans la même harmonie; leurs refrains se font entendre dans le désert et finissent par se perdre dans le lointain » (1).

Borodine tient, en réalité, une place assez importante dans l'histoire de la musique russe contemporaine. Sans exagérer sa valeur, on peut dire qu'il donne une note personnelle, et surtout caractéristique de son pays et de sa race. C'est un musicien un peu compliqué, un peu tourmenté, un harmoniste raffiné, subtil, et surtout audacieux, qui ne craint pas (pas assez, parfois) d'effaroucher les oreilles de ses auditeurs, un contrepointiste fort habile et un élégant manieur d'orchestre. Ce qui lui manque, c'est le calme dans la force, c'est l'unité de conception, c'est surtout le sentiment de la simplicité parfois nécessaire. A celles de ses œuvres que j'ai signalées, il faut joindre deux quatuors pour instruments à cordes (en *la* et en *ré*), une troisième symphonie, restée inachevée (qui a été terminée par M. Glazounow), un *Scherzo* pour orchestre, une *Sérénade de quatre galants à une dame*, quatuor comique pour quatre voix d'hommes (paroles et musique), un septuor pour chant et piano, une Petite Suite pour piano et différents morceaux de chant.

Si l'on peut vanter l'habileté musicale de Borodine, on n'en saurait dire autant de Moussorgsky, artiste étrange, incomplet, à l'éducation insuffisante et tronquée, maladroit par ignorance dans sa façon de rendre et de traduire ses idées, mais doué d'une faculté mélodique singulièrement savoureuse, profondément originale et d'un caractère

(1) Cette composition avait été destinée dans le principe à une représentation de tableaux vivants qui devait avoir lieu au théâtre de Saint-Pétersbourg, à l'occasion du 25e anniversaire de l'empereur Alexandre II. Il s'agissait d'évoquer successivement une série d'épisodes de l'histoire de la Russie.

Digitized by Google

parfois saisissant (1). Il étudia pourtant la musique dès son enfance, et fut confié de bonne heure à un pianiste nommé Herke, qui, dit-on, était un excellent professeur; mais l'indépendance de son caractère et la versatilité de son esprit l'empêchèrent sans doute de se plier à la discipline et aux règles sévères d'un art qui veut être respecté lorsqu'on prétend l'exercer d'une façon sérieuse. Et il est trop facile de voir que Moussorgsky avait le mépris le plus complet de ces règles et de cette discipline.

L'existence de Moussorgsky, tuée par l'ivresse et les excès, est celle d'un bohême pour qui les passions et l'esprit d'indépendance poussé jusqu'à la sauvagerie ne connaissent pas de frein. Admis, dès l'âge de treize ans, à l'ancienne École militaire des porte-enseignes de Saint-Pétersbourg, il en sort officier à dix-sept ans, et, ne pouvant s'astreindre à l'exacte régularité de la vie militaire, donne sa démission au bout d'une année. N'étant point riche pourtant, il lui fallait vivre. Après avoir maladroitement gaspillé quelques années, avoir vécu tantôt à la campagne, tantôt chez sa mère, tantôt avec son frère et sa belle-sœur, il se livra d'abord à d'insipides travaux de traduction, puis enfin accepta un emploi au département du génie civil. Cela ne dura pas longtemps, et en 1868 il résignait ses fonctions. La

(1) Modeste Petrovitch Moussorgsky, né à Karevo, dans le gouvernement de Pskof, le 28 Mars 1839, est mort le 28 Mars 1881, précisément le jour où il accomplissait sa quarante-deuxième année.

Digitized by Google

misère le reprit cependant, et, bien qu'il n'eût point laissé d'excellents souvenirs dans l'administration, il y rentra, cette fois au département des forêts, qui dépend du ministère des domaines, d'où, toujours changeant, toujours difficile à satisfaire, il passa au département du contrôle, après quoi, disant enfin adieu à tout emploi, il donna sa démission pour entreprendre en 1879, avec une cantatrice fort distinguée, Mlle Léonoff, une grande tournée artistique dans la Russie méridionale et en Orient. Mais déjà la santé de Moussorgsky était minée par la misère, la maladie et les excès, et cette homme étrange, doué d'une vive intelligence et d'un réel sentiment de l'art, mourait en pleine jeunesse, avant même d'atteindre le seuil de sa quarante-troisième année.

Il va sans dire qu'au cours de cette existence aventureuse et décousue, Moussorgsky ne cessa jamais de s'occuper de musique. De bonne heure il s'était, par l'effet du hasard, rencontré avec Borodine. Il se retrouva un peu plus tard avec lui et, ainsi que lui, devint membre du petit cénacle dont MM. Cui et Balakirew avaient été les promoteurs. Mais c'est de celui-là qu'on peut dire qu'il fut toujours un indépendant. S'il occupe, ainsi qu'on l'a fait entendre, une place à part, isolée, parmi les musiciens russes de son temps, s'il échappe à toutes les influences, s'il déploie toutes les audaces, ce n'est pas seulement parce qu'il avait un tempérament artistique tout particulier, mais aussi, mais surtout, parce que, resté volontairement ignorant des principes de l'art, de l'orthographe même du métier, il se permettait, comme sans y penser, les licences les plus étonnantes et traduisait sa pensée telle qu'elle se présentait, sans se soucier de lui donner une forme quelconque. Il y a vraiment, sous ce rapport, une analogie frappante entre les productions de Moussorgsky et celles de nos prétendus poètes décadents, avec cette différence pourtant qu'on ne peut nier les superbes éclairs d'inspiration du musicien russe, et que ses chants, tout bizarres, tout difformes même qu'on les peut trouver, ont souvent en eux une force d'expression et un accent dramatique dont nul ne saurait méconnaître l'intensité. Il y aurait injustice à prétendre que celui-là parlait pour ne rien dire; malheureusement, il se contentait trop souvent de balbutier.

En réalité, Moussorgsky n'était pas un musicien; c'était, comme

Digitized by Google

on l'a dit de Berlioz, mais à un degré diantrement plus accentué, un poète qui se servait d'éléments musicaux, et pour lui ces éléments étaient singulièrement restreints. Son éducation était à ce point incomplète, qu'il ne savait même pas tirer d'une idée le parti qu'elle comportait, donner même un plan à une simple mélodie vocale. Ses romances ne sont pas écrites, elles n'ont aucun développement rationnel, et la plupart du temps elles finissent à peine commencées, brusquement, tournant court et sans que l'on sache pourquoi. Voyez *le Dit de l'innocent*, *la Prière de l'enfant*, *Dans le coin*, *Sans soleil*, *Chanson d'enfant*, d'autres encore. Avec cela, des idées musicales d'une saveur étrange, d'une poésie souvent exquise et d'un sentiment dramatique d'une étonnante profondeur; de vrais cris de l'âme, d'une intensité parfois tragique et toujours émouvants (1).

Quant à sa musique de piano, qu'en dire? Est-ce bien là de la musique, et peut-on lui donner ce nom? Je prends son recueil de *Tableaux d'une exposition*, et je cherche à comprendre, sans pouvoir y parvenir. Cela n'a ni sens ni couleur, ni forme ni contour, on peut dire ni queue ni tête. Volontairement pas de plan, pas de conduite, des notes inscrites successivement et comme elles venaient, au cours d'une improvisation folle, sans aucune idée d'ensemble ou de cohésion. Ce sont là, non pas même des ébauches, mais des divagations bizarres, qu'aucun musicien digne de ce nom n'oserait livrer au public. Je ne sais ce que pourront penser de moi, en lisant ces lignes, les admirateurs quand même de Moussorgsky (il paraît qu'il en a!), mais je déclare que ceci est en dehors de toute espèce de conditions artistiques, qu'en un mot ça n'existe pas.

Que si l'on m'objectait que Moussorgsky a pourtant écrit des œuvres

(1) Je parlais de l'« indépendance » de Moussorgsky, ainsi que de la difficulté qu'il éprouvait à traduire sa pensée, ce qui l'amenait à des bizarreries étranges. Je prends le numéro 1 de ses *Scènes d'enfants:* dans les cinquante-trois mesures que comporte ce morceau, on trouve *vingt-sept* changements de mesure, comprenant des mesures à quatre temps, à 7/4, à 3/4, à 5/4, à 6/4, etc. Quel sens rythmique veut-on que cela puisse avoir, quelle figure musicale cela peut-il donner? Et à ce seul point de vue du rythme, Moussorgsky ne savait même pas écrire logiquement et correctement. Par exemple, pour une mesure à 6/4, qui n'est qu'un élargissement de la mesure à 6/8, je trouve, à la quarante-quatrième mesure de ce même morceau: une noire, un soupir, une demi-pause (!) et une blanche. On dirait une mesure à 3/2. C'est plein d'incorrections de ce genre.

Digitized by Google

importantes, qu'il s'est même attaqué au théâtre, je dirais qu'il ne s'en est pas très bien trouvé, et qu'il n'a réussi d'ailleurs à se rendre *exécutable* que lorsque d'autres ont pris la peine de corriger sa musique et de la mettre, comme on dit, « sur ses pieds ». C'est ce qu'a fait, entre autres, M. Rimsky-Korsakow. Ce n'est pas le tout, en effet, que d'avoir de l'inspiration, et j'ai dit que Moussorgsky n'en manquait pas, mais encore faut-il savoir s'en servir. Or, pour une œuvre compliquée et de longue haleine, il ne suffit pas de tirer de son cerveau quelques jolies mélodies, même quelques cris de passion puissante et émue; il faut savoir coordonner et présenter ses idées, les *habiller*, leur donner le relief et la figure nécessaires. On a beau jeu à jeter le mépris et la raillerie sur la critique, comme l'a fait, au sujet de Moussorgsky, un biographe enthousiaste de celui-ci, M. Pierre d'Alheim, qui n'a pas assez d'invectives pour ceux auxquels il ne convient pas de s'agenouiller, comme lui, devant le « génie » du compositeur, et qui excuse ainsi ses erreurs: « Sans s'attacher, dit-il, à grandir les moyens d'expression, Moussorgsky cherchait simplement à traduire les cris de l'âme qui frappaient son oreille ou sonnaient en lui. Certes, *il foula les lois, mais fatalement, sous la pesée de sa pensée* » (1). C'est bientôt dit. Mais encore, pour fouler les lois d'une langue de façon à se le faire pardonner, parfois même à se faire admirer, il faut précisément les connaître, et connaître cette langue dont on veut se servir. C'est ce qu'ont fait les artistes immortels, les Rameau, les Beethoven, les Rossini, les Wagner. Quant à Moussorgsky, il ne connaissait pas la langue musicale, et lorsqu'il a péché, ce n'est point par génie, c'est par ignorance. Si vous voulez faire des vers sans savoir ni l'orthographe, ni la syntaxe, ni la métrique, quelque poésie que vous ayez dans l'âme vous ne parviendrez, au point de vue littéraire, qu'à faire des monstres. C'est là, au point de vue musical, le cas de Moussorgsky, qui ne connaissait ni l'orthographe, ni la syntaxe, et qui, par conséquent, ne pouvait produire que des œuvres informes et incomplètes. J'avais écrit à ce sujet à un de mes amis de Saint-Pétersbourg, en lui disant ce que je pensais de ce compositeur, à mon sens trop *illettré*. Il me répondit: « Ce que vous me dites de Moussorgsky est on ne

(1) *Moussorgsky*, par Pierre d'Alheim. Paris, 1896, in-12.

Digitized by Google

peut plus juste, et c'est pourquoi il est méconnaissable dans ses œuvres posthumes, *qui ont été corrigées et remaniées* par M. Rimsky-Korsakow, très fort au point de vue de la forme. Il en est ainsi de ses chœurs, de *la Nuit au Mont-Chauve*, de la *Khavantschina*. Rimsky vient de refaire aussi le *Boris Godounow* de Moussorgsky, et cette refonte doit être représentée cet hiver par une société d'amateurs. Certains ont parlé du caractère populaire de la musique de ce compositeur. Quiconque voit les choses de près sait cependant que pas une idée musicale de Moussorgsky n'a passé ni ne peut passer dans le peuple, que quand les idées de cet artiste s'élucident et acquièrent quelque saveur, c'est de la muse populaire elle-même, ou de l'inspiration si éminemment nationale de Glinka qu'elles procèdent. Tout le reste est difforme et bizarre, à moins que M. Rimsky-Korsakow ne l'ait purifié et remanié ».

Moussorgsky était sans doute bien doué, et il eût pu faire parler de lui s'il avait consenti à travailler et à se familiariser avec la pratique de son art. L'intérêt que ne cessa de lui porter M. Rimsky-Korsakow ne pouvait évidemment s'adresser à une intelligence ordinaire, et l'on sait d'ailleurs que Moussorgsky avait l'âme d'un poète. Mais il se figurait trop que l'imagination suffit à un poète, et à une confiance aveugle en lui-même il joignait un trop grand mépris du savoir et de ceux qui ont pris la peine de l'acquérir (1).

---

(1) Pour preuve, ces paroles que lui attribue son biographe M. Pierre d'Alheim, qui croit peut-être rendre service à la mémoire de Moussorgsky en dévoilant ainsi le sens critique de son héros. Il s'agit de la *Danse macabre* de M. Saint-Saëns: — « ..... Que fait M. Saint-Saëns? Il décroche une petite miniature et la met dans un cadre énorme. Il prend de toutes petites pensées et les noie dans un gouffre instrumental. Il appelle cela: *Danse macabre*. Il a pu comparer l'oppressant et angoisseux *Dies iræ* de Liszt à cette miniature sentimentale, M. Saint-Saëns! Ce n'est pas « de la musique », des mots, de la palette, du ciseau qu'il nous faut — non, allez au diable, farceurs, beaux parleurs et *tutti quanti* — mais donnez-nous des idées vivantes, tenez aux gens des discours vivants, quel que soit le sujet que vous traitiez! Vous ne tromperez personne avec vos jolis sons: vous avez l'importance d'une jolie femme qui sait présenter gentiment des cornets de bonbons à son ami. Vous qui régnez sur l'orchestre, M. Saint-Saëns, vous ne produisez que trios, *quartetti*, *quintetti*, etc., qui relèvent tous de l'arithmétique! M. Saint-Saëns, un novateur! De toute la moëlle de mon cerveau, je le renie; de toute la force des battements de mon cœur, je le repousse! Un encadreur de miniatures, qu'avons-nous à en faire? » Inutile d'in-

Digitized by Google

C'est ce qui fait qu'avec d'heureux dons naturels, une imagination vive et de beaux élans d'inspiration, Moussorgsky ne laissera pas de traces de son passage et paraît devoir être promptement oublié. Heureux si quelques-unes de ses mélodies, d'un sentiment si intense, peuvent sauver son nom d'une obscurité complète!

J'ai prouvé, par un exemple, qu'il ne savait même pas le solfège; il serait aussi facile de prouver qu'il ne savait pas davantage l'harmonie. Et si l'on croyait que j'exagère en parlant ainsi, on n'aurait qu'à s'adresser à M. César Cui, qui n'était certes point payé pour se montrer sévère à l'égard d'un des membres de la « coterie. » Voici pourtant comment M. Cui s'exprimait sur le compte de Moussorgsky, alors que celui-ci vivait encore: — « ..... Cette nature si largement douée semble par moments, si singulier que cela paraisse à dire, *ne pas être absolument musicale*, ou bien ne pas appartenir à la catégorie des sensitifs en musique. Il y a, en effet, *de très grandes lacunes à constater chez lui*, à côté de nombreuses et belles qualités. Les formes symphoniques sont tout à fait étrangères à M. Moussorgsky; travailler ou développer des situations musicales n'est guère son fait; *sa modulation est par trop libre*, et on dirait, par moments, qu'*elle ne procède que du pur hasard;* il ne sait pas mettre la continuité voulue dans le tracé des parties d'une mélodie harmonisée, et ces parties prennent souvent, sous sa plume, *des aspects impossibles, contre nature, produisant des harmonies qui s'en vont à vau-l'eau et des duretés intolérables.* Le sens critique et l'instinct du beau ne se révèlent pas toujours à son entendement; son talent revêt le caractère d'une étonnante sauvagerie, impatiente de tout frein. Et pourtant tous ces impétueux écarts, toutes ces irruptions désordonnées sont d'un jet plantureux, d'une sève généreuse, et constituent à M. Moussorgsky une physionomie parfaitement individuelle et originale. » Il est impossible de constater plus nettement l'ignorance d'un artiste.

En réalité, la musique de Moussorgsky ne devenait possible que lorsqu'une main amie et expérimentée avait pris la peine de la

---

sister. Il serait trop cruel d'établir un parallèle entre la personnalité musicale de Moussorgsky et celle de M. Saint-Saëns, entre l'auteur de *Boris Godounow* et l'auteur de *Samson et Dalila!*

Digitized by Google

revoir et de la soigneusement corriger. En 1866, il écrivit une composition symphonique intitulée *une Nuit sur le Mont-Chauve*, qui ne fut exécutée à Saint-Pétersbourg qu'en 1886, cinq ans après sa mort, alors que M. Rimsky-Korsakow l'avait réorchestrée. C'est dans le même temps qu'il s'occupa de son premier ouvrage dramatique, *Boris Godounow*, opéra en cinq actes, dont le sujet lui avait été suggéré par son ami le professeur Nikolsk, d'après une tragédie de Pouschkine, et dont il écrivit le poème et la musique. Cet ouvrage, représenté le 6 Février 1874 au théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg, n'obtint aucun succès. Il en produisit un second, *Khavantchina*, en cinq actes et six tableaux, dont il fit aussi le poème et la musique, mais que la mort lui fit laisser inachevé; celui-ci fut terminé et orchestré encore par M. Rimsky-Korsakow. Quelques représentations particulières en furent données, en Février 1886, par le Cercle musical et dramatique de Saint-Pétersbourg; on le joua ensuite à Kiew en Octobre 1892, puis, en Octobre 1893, sur un théâtre privé de Saint-Pétersbourg. (J'en ai entendu, au piano, quelques morceaux qui sont absolument informes.) Une composition symphonique intitulée *Intermesso* n'a pu être exécutée que sur une réorchestration de M. Rimsky-Korsakow — toujours! On connaît encore de lui *la Défaite de Sennachérib*, chœur avec orchestre; deux Chœurs hébraïques; *Scènes d'enfants*, recueil de sept mélodies; *Tableaux d'une Exposition*, dix pièces pour piano; quelques morceaux détachés de piano; enfin, un grand nombre de mélodies, sur paroles de Pouschkine, Goethe, Henri Heine, Nokrasof, Chevtchenko, A. Tolstoï, Koltsof, Meï, Golenitchef-Koutousof et de Moussorgsky lui-même. J'ai dit le caractère poétique, dramatique et parfois saisissant de quelques-unes de ces mélodies; il en est, paraît-il, d'autre part, qui revêtent un étonnant sentiment comique. Enfin, Moussorgsky avait esquissé la musique d'un acte de *Mlada*, l'opéra collectif dont il a été parlé au sujet de Borodine.

Nous arrivons à l'artiste le plus en vue du petit groupe des réformateurs, en même temps qu'à celui dont la notoriété est indiscutablement la plus grande en Russie depuis la disparition si regrettable de Rubinstein et de Tschaïkowsky. Je veux parler de M. Rimsky-Korsakow, qui représente aujourd'hui l'école russe dans ce qu'elle

Digitized by Google

a de plus élevé et de plus foncièrement original (1). Musicien laborieux et fécond, plus fécond peut-être que largement inspiré, mais doué d'heureuses facultés et pourvu d'une instruction solide, M. Rimsky-Korsakow, qui s'est produit dans tous les genres: musique dramatique, symphonie, musique instrumentale, chant seul ou en chœur, n'avait cependant, comme plusieurs de ses confrères, étudié d'abord la musique qu'en amateur, et c'est après avoir fait ses preuves comme officier de marine que, tout jeune encore, il renonça à cette carrière pour se livrer sans réserve à ses goûts artistiques.

On peut croire que, comme je le disais, M. Rimsky-Korsakow avait acquis, même dans ces conditions, une instruction musicale solide, puisque il était âgé de vingt-sept ans seulement lorsque, en 1871, il se vit chargé d'une classe de composition et d'instrumentation au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, et que, peu de temps après, il était placé à la tête de l'École gratuite de musique fondée précédemment par M. Balakirew. Plus jeune que tous les membres du petit cénacle, il y était entré le dernier, et, naturellement, subit l'influence de MM. Balakirew et César Cui, ce qui se voit dans sa musique dramatique. Toutefois, son robuste tempérament musical le mit à l'abri de certaines exagérations, et, d'autre part, son intime connaissance de la musique populaire et

(1) Nicolas Andreïewitch Rimsky-Korsakow est né à Tiekwin le 18 Mars 1844.

Digitized by Google

l'emploi qu'il en a fait d'une façon très heureuse dans ses œuvres de divers genres lui ont donné une incontestable originalité.

Dès 1873, M. Rimsky-Korsakow abordait le théâtre avec un opéra en quatre actes, *la Pskovitaine* (la fille de Pskow), dont le sujet était emprunté à un drame du poète Meï, et qui fut représenté au théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg (1). Dans ce premier ouvrage, M. Rimsky-Korsakow commença à employer, non sans ingéniosité, plusieurs thèmes populaires russes (entre autres, au premier tableau, une délicieuse mélodie du district d'Arzamos, qui forme le numéro 27 du recueil de chants populaires de M. Balakirew). Par ailleurs, l'inspiration du compositeur paraissait un peu courte dans la partition de *la Pskovitaine,* le récitatif en était un peu sec, et on lui reprochait certaines harmonies dont l'audace allait pour l'oreille jusqu'à la cruauté. L'ouvrage obtint seize représentations, à la suite desquelles il disparut complètement du répertoire. On le revit pourtant, au mois d'Avril 1895, au théâtre Panaïew, où un cercle artistique, la « Société pétersbourgeoise de réunions musicales, » eut l'idée de le faire représenter. L'auteur, pour cette circonstance, avait remanié sa partition, en l'améliorant d'une façon notable.

Huit années se passent sans que M. Rimsky-Korsakow reparaisse de nouveau à la scène. D'autres travaux l'occupent alors, dont j'aurai à parler plus loin. Entre autres il écrit, à l'occasion d'un concours ouvert par la Société impériale russe de musique, un quatuor pour instruments à cordes qui lui vaut une mention honorable, et il publie un excellent recueil de 100 chansons populaires russes, recueillies et harmonisées par lui. Puis, le 20 Janvier 1880, il donne au théâtre Marie son second opéra, *la Nuit de Mai*, en trois actes, dont le sujet, semi-fantastique, semi-comique, était tiré d'un conte très populaire de Nicolas Gogol. Ici, le compositeur donnait une note nouvelle, la note humoristique et gaie, et la veine mélodique était plus abondante et plus franche que dans *la Pskovitaine*. Le premier acte de *la Nuit de Mai* était plein de grâce et de mélancolie,

(1) A remarquer que l'année précédente M. Rimsky-Korsakow, qui s'est toujours signalé par son habileté à manier l'orchestre, avait donné une première preuve de cette habileté en instrumentant la partition du *Convive de Pierre,* l'opéra laissé inachevé par Dargomijsky, qui était représenté au théâtre Marie le 28 Février 1872.

Digitized by Google

tandis que le second se distinguait par sa fantaisie et sa verve comique; le troisième était sans doute de qualité inférieure, trop long d'ailleurs, et ne faisait guère remarquer qu'une fort jolie berceuse; néanmoins, l'ouvrage en son ensemble fut bien accueilli, fort bien joué qu'il était d'ailleurs par Mmes Bitchourine, Plawina, Wielinskaïa, et MM. Stravinsky, Lodi, Ende, Melnikoff et Sobolew. *La Nuit de Mai* a été reprise non sans succès, sur la scène du théâtre Michel, au mois d'Octobre 1894.

Deux années seulement séparent *la Nuit de Mai* d'un autre ouvrage qui est peut-être le meilleur du compositeur, *Snegourotchka* (*la Fille de neige*), opéra fantastique en quatre actes et un prologue, écrit sur un poème d'Ostrowski, et qui fut représenté en 1882. Le sujet féerique et légendaire de celui-ci, où l'humour côtoie incessamment la poésie, était bien fait pour exciter l'inspiration du compositeur, dont la partition est tout empreinte de grâce et de fraîcheur, avec un sentiment national très prononcé. On n'y saurait reprendre que certains développements parfois un peu excessifs, ce qui est le défaut assez ordinaire de l'auteur — et, disons-le en passant, de presque tous les musiciens russes. Mais il y a là nombre de morceaux et d'épisodes particulièrement bien venus, tels que la scène franchement amusante du roi Bérendéi, l'adorable et savoureuse chanson du berger (dont tout le rôle est charmant, ainsi que celui de la Fille de neige), le prélude du second acte et le troisième acte en son entier. Ici encore M. Rimsky-Korsakow a prouvé, même dans son orchestre, qui est étincelant, qu'il possédait le vrai sentiment comique.

La partition de *Mlada* a peut-être plus d'ampleur. *Mlada* est cet opéra-ballet féerique en quatre actes, dont Étienne Guédéonoff avait tracé le livret et qu'il avait eu l'idée de faire mettre en musique par quatre compositeurs. On se rappelle que ce projet n'avait pu être réalisé. Finalement, M. Rimsky-Korsakow en composa la musique entièrement, et l'ouvrage fut représenté au mois de Novembre 1892. Le sujet, essentiellement national et de nature légendaire, évoquait une époque antérieure à l'introduction du christianisme dans les pays slaves et faisait revivre les mœurs des anciens slaves baltiques. L'œuvre est compliquée, mais d'un intérêt musical très intense, et elle a des parties charmantes, particulièrement des chœurs

Digitized by Google

délicieux et de jolis airs de ballet. La modulation y est traitée d'une main maîtresse. L'ensemble est très poétique, d'un joli caractère et d'une heureuse couleur, et le jet mélodique est plein d'élégance. L'originalité du fond se joint à l'originalité de la forme.

Le dernier ouvrage dramatique de M. Rimsky-Korsakow est un opéra fantastique en quatre actes et neuf tableaux, *la Nuit de Noël*, qui a été représenté au théâtre Marie le 10 Décembre 1895. Cette fois le compositeur avait écrit lui-même son livret, en s'inspirant d'un conte très populaire de Nicolas Gogol, *la Veille de Noël*, qui avait déjà donné naissance à trois autres opéras: l'un, *Vakoul le Forgeron*, de Tschaïkowsky, joué au même théâtre le 6 Décembre 1876; un autre, de M. Soloview, qui avait été donné avec un certain succès sur un théâtre privé; et un troisième, en dialecte petit-russien, dû à M. Lissenko, qui acquit une sorte de popularité a Kiew et à Kharkow, et dont la musique a été appliquée par des troupes petites-russiennes à une féerie empruntée aussi au fameux conte de Gogol et qu'elles ont jouée avec succès, pendant plusieurs années, à Saint-Pétersbourg même. La partition de *la Nuit de Noël* est, dit-on, l'une des plus distinguées qu'ait écrites M. Rimsky-Korsakow; elle n'est pas, comme ses autres œuvres, entachée des longueurs qui parfois leur portent préjudice, mais elle manque d'élan et de spontanéité dans son caractère mélodique. Les idées y sont courtes, manquant souvent du développement nécessaire, et pour vouloir, selon les préceptes de l'école à laquelle il appartient, s'écarter trop résolument des formes traditionnelles de l'opéra et s'appliquer sans trève à la continuité du dialogue musical, le compositeur a, par instants, alourdi et empâté son œuvre plus qu'il ne faudrait. Par exemple, toute la partie symphonique, qui se rapporte au côté fantastique du sujet, y est traitée de main de maître et offre un caractère séduisant et plein d'originalité. En dehors de cela, plusieurs morceaux sont d'ailleurs à signaler, notamment deux jolies romances de ténor et deux cavatines de soprano, dont l'une est empreinte d'un sentiment de mélancolie touchante. *La Nuit de Noël*, qui avait pour interprètes Mmes Mravina, Kamensky et Younossova, MM. Yerschow, Stravinsky, Koriakine, Ougrinovitch et Tchouprinnikow, a été très favorablement accueillie par le public.

Mais je crois bien, malgré le talent qu'il y a déployé et le succès

Digitized by Google

relatif qu'il en a obtenu, que le meilleur de la notoriété qui s'attache très justement au nom de M. Rimsky-Korsakow ne lui vient pas de celles de ses œuvres qui ont le théâtre pour objet. M. Rimsky-Korsakow est avant tout un symphoniste, et c'est à ses productions instrumentales qu'il doit, en son pays, le plus clair de sa brillante renommée. Il a écrit d'abord trois symphonies proprement dites, dont une, la seconde, qui porte un titre particulier, *Antar*, est plutôt un poème descriptif; la troisième, en *ut*, a été composée en 1886. A cela il faut ajouter une *Sinfonietta* sur des thèmes russes (en *la* mineur), une Ouverture sur des thèmes russes (en *ré* majeur), une autre Ouverture, *la Pâque russe*, sur des thèmes de l'Église russe, une Fantaisie sur des thèmes serbes, un *Capriccio espagnol*, enfin deux poèmes symphoniques: *Sadko* et *Schéhérazade* (ce dernier inspiré par *les Mille et une Nuits*), et un *Conte féerique* pour orchestre. Dans tout cela on voit que le côté caractéristique de la musique russe, sa couleur nationale, tient une grande place dans les préoccupations du compositeur, qui retrempe et fortifie son inspiration aux véritables sources populaires, qu'on peut dire presque inépuisables en son pays. D'autre part il semble que M. Rimsky-Korsakow, comme la plupart des artistes ses compatriotes, a subi beaucoup, au point de vue un peu chimérique de la puissance pittoresque de la musique, l'influence de Liszt et de Berlioz. Ces artistes veulent sans doute demander à la musique plus qu'elle ne peut donner, et, volontairement, prétendent confondre un peu l'art des sons avec l'art des couleurs.

Quoi qu'il en soit, les connaissant peu dans leur état naturel, il nous est bien difficile de juger ici, d'après de simples réductions au piano, même à quatre mains, de la valeur et de l'effet des compositions symphoniques de M. Rimsky-Korsakow, qui brillent surtout, je crois, par le talent véritablement prodigieux avec lequel l'auteur manie les éléments divers de l'orchestre, dont il obtient des effets surprenants. Je me rappelle toutefois avoir entendu, aux concerts russes de l'Exposition universelle de 1878 (que dirigeait avec un talent si magistral le regretté Nicolas Rubinstein), son poème symphonique de *Sadko*, qui est effectivement instrumenté de la façon la plus brillante et dont les idées, si elles sont un peu courtes, ont du moins du caractère et de la saveur. Plus récemment on nous a fait faire connaissance, au concert du Châtelet, avec son *Capriccio espagnol*,

Digitized by Google

qui est un tableau réaliste un peu cru de ton peut-être, mais très curieux et parfois très piquant comme arrangement orchestral, avec une débauche de sonorité et des accouplements de timbres tout à fait extraordinaires. On cite comme très pittoresque, et présentant une succession de tableaux d'une couleur éblouissante, la suite d'orchestre intitulée *Schéhérazade*. Cette préoccupation du pittoresque est tellement inhérente au talent très personnel de M. Rimsky-Korsakow, qu'elle domine même dans ses symphonies proprement dites, que nous ne connaissons pas en France. La seconde, même, *Antar*, est écrite sur un programme, que l'auteur a prétendu suivre pas à pas, en y mêlant jusqu'à de la psychologie, ce qui est assurément le comble de ce que l'on peut exiger et tirer de la musique sans le secours des paroles (1).

Néanmoins, il est certain que c'est surtout ce genre de compositions, où il est passé maître, qui a rendu fameux en Russie le nom

---

(1) On peut s'en convaincre par ce compte-rendu que M. César Cui faisait de cette symphonie:

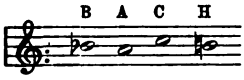
« Le sujet est tiré d'une nouvelle orientale. Antar, en butte à l'ingratitude des hommes, s'est retiré dans un désert. Soudain apparaît une gazelle poursuivie par un oiseau gigantesque. Antar tue le monstre, sauve la gazelle, s'endort, et se voit en songe transporté dans un palais magnifique où il est charmé par des chants et des danses; la fée de ce palais lui promet les trois grandes jouissances de la vie; puis il se réveille dans le désert. Voilà le programme de la première partie. C'est un admirable spécimen de musique descriptive. Les accords mornes du désert, la course gracieuse de la gazelle, le vol lourd du monstre, exprimé par des harmonies sinistres (?), enfin les danses pleines d'abandon voluptueux, tout est plein d'inspiration. Seulement, dans les danses, le motif est trop court pour leur dimension, et il est trop souvent répété. — La deuxième partie, *Les Délices de la vengeance*, est pleine d'énergie sauvage, de rudesse sanguinaire et violente dans la musique comme dans l'orchestration. — La troisième partie, *Les Délices du pouvoir*, se compose d'une splendide marche orientale ornée d'arabesques aussi charmantes que nouvelles. — La dernière partie, *Les Delices de l'amour*, reste le point culminant de l'œuvre. La poésie de la passion y est sentie et rendue d'une manière supérieure. — Encore deux remarques à propos d'*Antar*. Pour rendre la couleur locale encore plus frappante, Korsakow fait usage de trois thèmes arabes originaux, et le thème d'Antar lui-même se trouve reproduit dans toutes les parties malgré leurs caractères absolument différents, ce qui donne à la symphonie une grande cohésion » (*Ménestrel*, 9 Mai 1886). — Ici, on le voit, le compositeur emprunte à Wagner son procédé favori, en le transportant dans la musique instrumentale. Mais la musique dramatique de Wagner est-elle autre chose qu'instrumentale?

Digitized by Google

de M. Rimsky-Korsakow. Pour ce qui est de la musique spéciale de piano, il en a peu écrit: une Suite (*Valse*, *Intermezzo*, *Scherzo*, *Nocturne*, *Prélude* et *Fugue* sur le thème B-A-C-H) (1); 4 Morceaux (*Impromptu*, *Novellette*, *Scherzino*, Étude); 3 Morceaux (*Valse*, *Romance*, *Fugue*); 6 Fugues. Mais ce qu'il faut signaler surtout parce que c'est très beau, très mâle, dans la juste mesure, sans développements inutiles et superflus, intéressant au point de vue du dessin adopté dès l'abord et qui est travaillé jusqu'à la fin avec beaucoup d'habileté, c'est le superbe concerto en *ut* ♯ mineur, dédié à la mémoire de Liszt, et qui est digne de ce noble souvenir. C'est là une œuvre de premier ordre, d'une belle ordonnance et d'une conception supérieure, et qui fait le plus grand honneur à M. Rimsky-Korsakow.

Ce ne sont pas encore là les seules compositions de M. Rimsky-Korsakow, dont la fécondité n'est pas le moindre mérite, cette fécondité, véritable apanage des forts, que M. César Cui blâmait si amèrement chez Rubinstein et chez Tschaïkowsky, et dont — avec raison d'ailleurs — il félicite son compagnon et son ami. M. Rimsky-Korsakow a encore écrit un assez grand nombre de romances et mélodies d'un accent très personnel; plusieurs chœurs *a cappella* pour voix d'hommes ou pour voix de femmes; d'autres chœurs, pour voix mixtes, avec accompagnement d'orchestre ou de piano; enfin, une Sérénade pour violoncelle avec piano, et une Fantaisie de concert pour violon et orchestre sur des thèmes russes. Dans la plupart de ses œuvres, quel qu'en fût le genre, M. Rimsky-Korsakow a mis largement à contribution la mine si riche des chants populaires et des mélodies nationales, qu'il connaissait mieux que personne pour en avoir recueilli lui-même un grand nombre, et dont l'abondante variété est presque inépuisable. Et lorsqu'il ne les employait pas directement, il s'inspirait si bien de leur accent, s'imprégnait si profondément de leur couleur, que sa musique en prenait une saveur *sui generis*, un caractère vraiment original et tout à fait particulier. Sous ce rapport il a suivi les traditions de Glinka et est entré vigoureusement dans le sillon creusé par lui.

---

(1) 

selon la nomenclature allemande.

Digitized by Google

En fait, depuis la mort des deux grands artistes, ses aînés, que la Russie pleure encore, on peut dire de M. Rimsky-Korsakow qu'il se trouve virtuellement à la tête du mouvement musical de son pays, et cela non seulement à cause du nombre et de la valeur de ses travaux, mais aussi par le fait de son enseignement et de la haute situation qu'il occupe comme professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il a fêté en 1896 le vingt-cinquième anniversaire de son entrée en fonctions. Il a, durant ce quart de siècle, formé un grand nombre d'élèves, dont quelques-uns, comme MM. Glazounow, Arensky, Wihtol, Gretchaninow, etc., ont déjà fait parler d'eux.

C'est aussi, maintenant que j'ai fait connaître, autant qu'il était en moi, ceux qu'on peut appeler les fondateurs et les premiers chefs de l'école musicale russe, ceux qui, par leurs travaux, par leurs écrits, par leurs exagérations même, ont appelé sur elle l'attention et lui ont donné son importance, c'est de leurs élèves et de leurs successeurs que je vais m'occuper pour terminer ce travail, en essayant de jeter un rapide coup d'œil sur l'état présent de la musique en Russie et de faire saisir aussi exactement que possible l'ensemble de la situation de l'art en ce pays.

Je m'en voudrais cependant, avant de terminer ce chapitre, de ne pas signaler comme il le mérite le nom d'un artiste fort distingué qui, s'il n'est pas Russe de naissance, est établi depuis trente-cinq ans en Russie, où il a rendu d'importants services et où il a pris sa large part du mouvement musical contemporain. Je veux parler de M. Édouard Napravnik, l'excellent chef d'orchestre du théâtre Marie de Saint-Pétersbourg, né le 24 Août 1839 à Bejst, près Koeniggratz (Bohème), mais qui, après avoir fait d'excellentes études musicales à Prague, est depuis 1861 fixé dans la capitale de la Russie. Pianiste, organiste et surtout chef d'orchestre de premier ordre, M. Napravnik s'est particulièrement distingué par le talent avec lequel il a dirigé, au théâtre impérial, l'exécution de toutes les œuvres des compositeurs russes. Il a donné lui-même à ce théâtre trois ouvrages importants: *les Bourgeois de Nijni-Novogorod*, *Harold* et *Doubrowsky* (dont le livret lui avait été fourni par M. Modeste Tschaïkowsky, le frère de l'artiste si justement regretté). M. Napravnik a écrit encore nombre d'autres œuvres: trois symphonies

Digitized by Google

(dont une intitulée *le Démon*), un concerto de piano avec orchestre (en *la* mineur), une *Fantaisie russe* pour piano et orchestre, deux quatuors pour instruments à cordes, une Marche de fête et six Danses nationales pour orchestre, deux Suites pour violoncelle et piano, trois Morceaux pour les mêmes instruments, enfin des romances, des chœurs et différentes pièces de piano. Toutefois, et quoiqu'elles soient remarquablement écrites, les compositions de M. Napravnik manquent un peu trop, dit-on, d'élan et de véritable inspiration. C'est surtout comme chef d'orchestre, et par la collaboration intelligente et zélée qu'il n'a cessé de prêter sous ce rapport à ses confrères, que cet excellent artiste s'est fait à Saint-Pétersbourg une situation hors de pair, due à un dévouement infatigable et à un incontestable talent. Je crois que M. Napravnik est professeur au Conservatoire.

III.

Le mouvement actuel.

Depuis vingt ans toute une génération d'artistes s'est formée, à la suite et à l'exemple de ceux qu'on peut appeler les fondateurs de l'école musicale russe, artistes tout préparés à recueillir la succession de leurs maîtres et devanciers, et disposés à ne pas laisser tomber leur gloire en déshérence. Un peu flottants, un peu hésitants peut-être sur la route à suivre, les uns penchant vers l'intransigeance un peu farouche que certains leur conseillaient, les autres, plus sensés, comprenant que tout en conservant à leur art son caractère national, il était à la fois imprudent et inutile de vouloir briser brutalement avec les saines traditions séculairement établies par l'expérience de l'art occidental, tous néanmoins travaillaient avec ardeur, parfaitement décidés à ne pas laisser ébranler le mouvement superbe qui faisait tant d'honneur à leur pays et qui avait fixé les regards de l'Europe musicale attentive et surprise. Parmi ces artistes il en est, et ce ne sont pas les moins jeunes, qui ont déjà fait preuve d'une vigueur singulière et qui ont forcé l'attention par le nombre et la valeur des œuvres présentées par eux au public.

En première ligne il faut nommer M. Alexandre Glazounow, l'é-

Digitized by Google

lève préféré de M. Rimsky-Korsakow (1). Agé aujourd'hui de trente et un ans, M. Glazounow en avait quatorze lorsqu'il fut confié aux soins de ce maître éminent, et ses progrès furent tels que trois ans après il faisait exécuter à St. Pétersbourg une symphonie dont le succès fut d' autant plus vif que sa jeunesse était connue. Mais sa fécondité n'est pas moins remarquable que ne le fut sa précocité. A l'heure présente M. Glazounow n'a pas publié moins de cinquante et quelques œuvres, pour la plupart d'une haute importance : symphonies, poèmes symphoniques, ouvertures, marches, quatuors, etc. (2).

(1) M. Alexandre Glazounow est né le 10 Août 1865.

(2) En voici la liste: quatre symphonies (en *mi* majeur, fa ♯ mineur, *ré* majeur et *mi* ♭); deux ouvertures sur des thèmes grecs empruntés au beau recueil de M. Bourgault-Ducoudray; *Carnaval*, ouverture pour orchestre et orgue; *Stenka Rasine*, poème symphonique (à la mémoire d'Alexandre Borodine); *le Kremlin*, tableau symphonique; deux sérénades pour orchestre; une suite d'orchestre; deux morceaux (*Idylle*, *Rêverie orientale*) pour orchestre; *la Mer*, fantaisie (orchestre); *la Forêt*, fantaisie (id.); *Des ténèbres à la lumière* (id.), composition dont l'instrumentation est particulièrement chaude, vivace et colorée; *le Printemps*, tableau musical (id.); *A la mémoire d'un héros*, élégie (id.); *Poème lyrique*, andantino (id.); Marche de noces (id.); *Rapsodie orientale* (id.); Cortège solennel (id.); *Chopiniana*, suite (id.); deux Valses (id.); Mazurka (id.); Marche triomphale, pour orchestre et chœurs, écrite à l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago en 1893; quintette (en *la*) pour 2 violons alto et 2 violoncelles, l'une des meilleures œuvres du compositeur; trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle; *Novellettes* (5 morceaux) pour instruments à cordes, composition

Digitized by Google

Il y a là-dedans du bon grain et de l'ivraie, et tout sans doute n'est pas de la même valeur; mais, outre que plusieurs de ces compositions sont dignes du plus vif intérêt, leur nombre et leur importance donnent la preuve d'un tempérament rare et d'une singulière puissance de conception. Le jeune artiste se fait d'ailleurs remarquer par une extraordinaire habileté de main: on peut dire que le contrepoint n'a pas de secrets pour lui, et il manie l'orchestre avec une sûreté et une aisance prodigieuses. Sa musique, d'abord un peu touffue, un peu épaisse, un peu confuse, s'est éclaircie et éclairée par la suite, à mesure que le compositeur a assagi non seulement ses procédés, mais sa manière de voir et de sentir. Un peu trop enclin, primitivement, à suivre les routes abruptes où il avait vu cheminer MM. Balakirew et César Cui, il se rangerait plutôt aujourd'hui, sans rien sacrifier de son tempérament essentiellement national, dans le sens suivi par Tschaïkowsky en ses dernières années. Ce qui manque encore à M. Glazounow, c'est la clarté, la simplicité lucide; il aime trop la complication, et c'est ce qui fait peut-être que sa musique de piano est inférieure à celle qu'il écrit pour l'orchestre, parce qu'il veut trop exiger de l'instrument. Mais il est doué d'une imagination vive, d'une inspiration abondante, et l'on peut croire de ce jeune maître qu'il sera l'une des gloires de l'avenir. Avec ses qualités rares et son remarquable tempérament, il y a lieu de s'étonner qu'un tel artiste n'ait pas encore songé à tenter la fortune du théâtre.

En regard du nom de M. Glazounow il faut placer celui d'un autre jeune, M. Arensky, dont l'avenir ne paraît guère devoir être moins brillant (1). Fils d'un médecin, celui-ci donna dès son enfance l'indice d'une véritable passion pour l'art musical, car on assure qu'à peine âgé de neuf ans, et encore ignorant de toutes règles, il se mit en tête d'écrire un quatuor instrumental. Placé dans un gymnase de Saint-Pétersbourg pour y faire ses classes, il se fit admettre ensuite au Conservatoire, où il fut élève d'abord de M. Johansen (2),

---

exquise; suite pour instruments à cordes; enfin, un assez grand nombre de morceaux et études de piano, plusieurs mélodies vocales, et quelques morceaux pour violon, ou pour alto, ou pour violoncelle, avec accompagnement de piano.

(1) M. Antoine Arensky est né à Nijni-Novogorod le 11 Août 1861.

(2) M. Johansen est aujourd'hui directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg.

Digitized by Google

puis de M. Rimsky-Korsakow, et d'où il sortit en 1882 avec la médaille d'or pour la composition. Il se fit aussitôt connaître par une symphonie et un concerto de piano, exécutés l'un et l'autre avec succès à Saint-Pétersbourg et à Moscou, et fut nommé professeur de contrepoint au Conservatoire de cette dernière ville (1). Depuis lors il a beaucoup écrit, avec des chances diverses, et a conquis une réelle notoriété, particulièrement à Moscou, où il a fait représenter en 1892, non sans succès, un grand opéra, *un Songe sur le Volga*, sur un sujet d'Ostrowski, et en 1895 un ouvrage moins important, *Raphaël*, petit drame musical en un acte composé à l'occasion de la réunion du congrès artistique. Parmi ses autres œuvres, je signalerai en première ligne un excellent trio pour piano, violon et violoncelle (op. 32), d'un style remarquable, écrit avec une rare habileté, et dont le scherzo et l'andante surtout sont exquis, puis deux quatuors pour instruments à cordes, trois suites pour piano à quatre mains (dont une transcrite pour l'orchestre), une cantate pour chœurs et orchestre et quatre pièces pour violon avec piano (2). Après quelques écarts dus à la fougue de la jeunesse, M. Arensky a modéré son élan, et sa manière semble se rapprocher aujourd'hui de celle de Tschaïkowsky, en même temps que l'influence de Schumann se reconnaît dans ses compositions pour le piano.

M. Wihtol paraît être aussi un artiste de tempérament (3). Comme son camarade Arensky il a été, au Conservatoire, élève de MM. Johansen et Rimsky-Korsakow, et il en est sorti avec la médaille d'or. Comme lui aussi il a commencé par être un peu touffu, un peu nébuleux, puis a éclairci et allégé sa manière. Parmi ses compositions pour l'orchestre on cite *la Fête Lhigo*, tableau symphonique sur des thèmes populaires, et surtout une Ouverture dramatique

(1) Le directeur du Conservatoire de Moscou est M. Safonow, excellent pianiste de l'école classique et chef d'orchestre de premier ordre.

(2) A cela il faut ajouter: 6 Pièces pour piano (op. 5); Étude, Prélude, Mazurka pour piano (op. 19); *Silhouettes*, pour deux pianos (op. 23); Esquisses pour piano (op. 24); 4 Pièces pour piano (op. 25); *Essais sur des rythmes oubliés* (op. 28), pour piano (1. Logaèdes; 2. Péons; 3. Soniques; 4. Sari; 5. Strophe alcéenne; 6. Strophe saphique); 3 Pièces pour deux pianos (op. 33); Scherzo pour piano; 6 Romances (op. 27). Enfin, M. Arensky a publié un recueil de *mille* exemples pour l'étude pratique de l'harmonie.

(3) M. Joseph Wihtol est né le 26 Juillet 1863.

Digitized by Google

qui est une page intéressante. Pour le piano il a publié une sonate fort bien faite, 12 préludes et un assez grand nombre de morceaux de genre, puis une douzaine de mélodies sur paroles russes ou allemandes et quelques petites pièces pour violon ou pour violoncelle avec accompagnement de piano.

Ces trois artistes, MM. Glazounow, Arensky et Wihtol, élevés dans les principes du cénacle, s'en sont jusqu'à un certain point dégagés par la suite, pour subir plus ou moins l'influence de Tschaïkowsky, et ont surtout cherché à se former une personnalité. Il est tout un autre groupe, assez nombreux, de jeunes compositeurs qui sont restés fidèles à ces principes, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient sans talent, mais simplement qu'ils manquent un peu trop d'originalité. Ce groupe comprend les noms de MM. Liadow, Stcherbatcheff, Sokolow, Alphéraky, Félix et Sigismond Blumenfeld, Kopylow, Antipow, Estaview, Grodski, Gretchaninow, Scriabine, Petrow et Ewald. M. Anatole Liadow (1) a beaucoup écrit, mais peu d'œuvres de quelque importance: pour l'orchestre un Scherzo et une Mazurka (« scène rustique près de la guinguette »), et une scène finale de *la Fiancée de Messine*, de Schiller, avec chœurs et orchestre; pour le piano nombre de pièces légères, parmi lesquelles on signale surtout la série des *Biroulki* (14 morceaux) et celle des *Arabesques*. On lui doit aussi quelques chœurs, deux recueils de chansons enfantines et quelques mélodies. M. Liadow est, je crois,

(1) Né le 12 Mai 1855.

Digitized by Google

professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. — M. Nicolas Stcherbatcheff (1) n'a pas écrit davantage pour l'orchestre, et je crois qu'on ne connaît guère de lui sous ce rapport qu'une Sérénade et deux Idylles; mais il a donné aussi de nombreux morceaux de piano, entre autres une série agréable qui porte le titre de *Féeries et Pantomimes*, et des mélodies russes et allemandes, sur des paroles d'A. Tolstoï et de Henri Heine. — M. Nicolas Sokolow (2) a écrit la musique de *Don Juan*, poème dramatique d'A. Tolstoï. Son bagage de compositeur est intéressant et comprend une Élégie pour orchestre, deux Sérénades pour orchestre à cordes, trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, une Suite pour violoncelle et piano, divers morceaux pour violon et pour violoncelle avec accompagnement de piano, de nombreux chœurs pour différentes voix, soit *a cappella*, soit avec accompagnement d'orchestre ou de piano, et de nombreuses mélodies. — J'ignore si M. Achille Alphéraky (3) a écrit de la musique instrumentale; mais il a publié plus de soixante mélodies ou romances composées sur des poésies de Pouschkine, A. Tolstoï, Lermontoff, Victor Hugo, Alfred de Musset, Goethe, Henri Heine, etc. Au reste, M. Alphéraky doit être considéré plutôt comme un dilettante, un amateur pratiquant, que comme un artiste de profession. — On doit à M. Alexandre Kopylow (4) une Symphonie (en *ut* mineur), un Scherzo pour orchestre, deux quatuors pour instruments à cordes, des fugues et divers morceaux de piano, enfin plusieurs chœurs soit *a cappella*, soit avec accompagnement de piano, et quelques romances. — A part un Allegro symphonique pour orchestre et trois mélodies, M. Constantin Antipow (5) n'a publié que des études et divers morceaux de piano, d'ailleurs en assez grand nombre. — M. Estaview, qui est fort jeune et qui est sorti il y a quelques années à peine du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, est l'auteur, entre autres compositions, d'un *Poème mélancolique* pour orchestre qui a été exécuté à Paris, il y a deux ou trois ans, aux concerts Lamoureux, et qui a été assez bien accueilli. Il a, dit-on,

(1) Né le 24 Août 1853.
(2) Né le 26 Mars 1858.
(3) Né le 3 Juillet 1846.
(4) Né le 14 Juillet 1854.
(5) Né le 18 Janvier 1859.

Digitized by Google

en portefeuille un opéra intitulé *le Voïvode*. — MM. Sigismond et Félix Blumenfeld (1), qui sont tous deux pianistes distingués, ont publié, le second surtout, d'assez nombreuses compositions pour le piano, ainsi que plusieurs mélodies vocales. M. Félix Blumenfeld a

montré même une certaine fécondité. A ses romances, écrites sur des paroles de Lermontoff, Pouschkine, A. Tolstoï, Polonsky, Koltzoff, Byron, il faut joindre des études, nocturnes, impromptus pour le piano et toute une série de préludes dans les vingt-quatre tons de la gamme, avec un grand *Allegro de concert* pour piano et orchestre (en *la majeur*). Tout cela est loin de manquer de valeur et d'intérêt. — M. Boleslas Grodski (2) a déjà livré au public plus de cinquante œuvres, au nombre desquelles plusieurs chœurs *a cappella*, des mélodies, quelques morceaux de piano, et des pièces de genre pour violon et pour violoncelle avec accompagnement de piano.

(1) M. Sigismond Blumenfeld est né le 27 Décembre 1852; M. Félix Blumenfeld, le 19 Avril 1863.

(2) Né le 25 Octobre 1865.

Digitized by Google

— Ancien élève du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, M. Alexandre Gretchaninow (1) s'est fait connaître par un quatuor (en *sol*) pour instruments à cordes, divers morceaux de piano, quelques mélodies, et surtout des chœurs *a cappella* d'un heureux caractère. — M. Alexandre Scriabine est un tout jeune pianiste, d'une virtuosité assez habile, que nous avons entendu récemment à Paris, et qui a déjà publié quelques morceaux de piano, ainsi qu'une sonate (en *fa mineur*) et une série de douze études pour cet instrument (2). — Enfin, M. Victor Ewald (3) est l'auteur d'un quatuor (en *ut*) et d'un quintette pour instruments à cordes, auxquels il faut ajouter trois morceaux de violoncelle avec accompagnement de piano.

De tous ceux de ces artistes qui ont surtout écrit pour le piano, — et c'est le plus grand nombre — ceux qui me paraissent le mieux doués, dont les compositions ont le plus de réelle valeur, sont MM. Liadow, Antipow, et surtout Félix Blumenfeld. La plupart d'ailleurs, pour ne pas dire tous, semblent s'inspirer directement de Chopin, quelques-uns de Schumann, et c'est vainement que l'on chercherait chez eux l'originalité, surtout la véritable saveur *russe* qu'on rencontre chez les symphonistes ou les musiciens de théâtre. Il faut ajouter que tous ces *pianistiques* recherchent obstinément l'étrangeté, le compliqué dans l'harmonie, dans la modulation comme dans le dessin proprement musical. Ils semblent ne pas connaître la simplicité, ne pas apprécier les qualités d'un beau chant, bien calme, bien pur. Et ce qui est à remarquer, chez presque tous, c'est leur manque de mesure, c'est l'absence du sentiment de l'équilibre et des proportions; ils font des morceaux interminables, qu'ils établissent sur une formule unique, dont ils ne sortent plus une fois qu'ils l'ont adoptée. Je signale ces graves défauts, sans vouloir en aucun point contester le talent et l'habileté technique de tous ces artistes.

Ces réflexions rappellent à mon esprit le jugement que j'ai entendu porter au point de vue général par un de mes confrères, excellent juge en la matière et fort instruit, sur l'école russe contemporaine. L'expression de ce jugement m'a frappé, par son double caractère de

(1) Né le 25 Octobre 1864.
(2) Né le 6 Janvier 1872.
(3) Né le 27 Novembre 1860.

Digitized by Google

justesse et de justice: — « La plupart des maîtres russes contemporains, disait mon ami, paraissent sous l'influence de Liszt et de Berlioz. Chez eux la préoccupation du pittoresque prime celle de la beauté plastique. Ils en arrivent ainsi à s'attacher même à des effets d'ordre inférieur confinant à ces effets de pure virtuosité qu'on rencontre jusque dans les meilleures pages de Liszt. Leurs productions ont souvent quelque chose de lâché, de démesuré dans les proportions, avec de fréquentes redites qui les font ressembler à des improvisations. Mais il y a chez eux de belles qualités. Quand ils auront fait le tour des romantiques, ils viendront aux classiques, à Bach, à Mozart, à Beethoven, à Mendelssohn, et alors ils donneront des chefs-d'œuvre. L'école russe date d'hier. L'adolescent préfère toujours Lucain à Virgile. C'est seulement dans la maturité que le lettré sait discerner, sentir et aimer la véritable Beauté ». On ne saurait mieux dire, avec plus d'éloquence et d'élégance.

Les artistes dont je viens de citer les noms et d'énumérer les œuvres forment un groupe très compact, très ardent, entreprenant et désireux avant tout d'affirmer la personnalité du jeune art russe. Avec parfois un dédain un peu naïf à l'égard de ce qui s'est fait avant eux (le dédain de l'enfant pour les conseils d'une expérience dont il se rit, parce qu'il ignore les dangers de la vie), ils sont réunis par un ensemble d'idées, de théories, de préceptes communs à tous, qui les animent également et les entraînent vers le but entrevu. C'est là leur force, et c'est précisément cet ensemble de théories, d'idées et de préceptes dont ils sont imbus qui constitue en art ce qu'on peut appeler proprement une école. Que quelques-uns se montrent excessifs dans l'application, qu'ils s'égarent parfois dans la route à suivre, qu'ils exagèrent certains principes, c'est inévitable. Mais on peut dire que tous ont la flamme, que tous ont foi dans le résultat, et c'est cette foi ardente, inébranlable, qui assure le succès final de leurs efforts. On en verra sans doute plus d'un rester en chemin,

Traînant l'aile et tirant le pied,

les facultés n'étant pas égales pour tous, et les moins bien doués se voyant naturellement dépassés par les plus robustes. Mais le travail collectif portera ses fruits, et dès aujourd'hui l'école musicale russe, vaillante et courageuse, nous donne le spectacle et l'avant-goût de

Digitized by Google

ce que lui réserve l'avenir. Il faut ajouter qu'elle a pour elle toutes les chances et tous les bonheurs. A côté de l'encouragement moral qui ne lui a jamais fait défaut, elle a trouvé une aide effective et singulièrement efficace dans la personne d'un commerçant opulent qui s'est constitué son mécène et à qui rien n'a coûté pour la mettre en lumière. C'est ainsi qu'un puissant éditeur de musique, M. Belaïeff, qui s'est fait son protecteur, n'a reculé devant aucun sacrifice pour faire connaître ses œuvres, les répandre et les produire dans les meilleures conditions. Depuis dix ans M. Belaïeff a publié, avec un luxe du meilleur goût, plus de 900 compositions dues aux membres de la jeune école, depuis dix ans il a donné à ses frais environ cinquante concerts, pour la plupart symphoniques, dans lesquels ces compositions ont été exécutées, et c'est enfin lui qui a fait aussi les frais des concerts russes donnés à Paris, dans la salle du Trocadéro, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889. N'avais-je pas raison de dire que la jeune école a tous les bonheurs?

Néanmoins, il est juste de déclarer que l'art russe n'est pas tout entier confiné dans le groupe que j'ai fait connaître. Il existe en Russie un certain nombre d'autres compositeurs qui ont droit à ne pas voir leurs noms rester dans l'oubli, et l'on en peut rappeler aussi certains autres qui les ont devancés. Donnons d'abord un souvenir à tous ces grands seigneurs, dilettantes distingués qui étaient souvent des musiciens pratiquants, et qui ont tant fait pour l'avancement et les progrès de l'art dans leur pays: le prince Georges Galitzine, le prince Youssoupoff, les deux comtes Michel et Joseph Wielhorski, le prince Odoewsky, etc. Il en est, comme les barons Wiettinghoff et Fitinhoff, qui écrivirent même et firent représenter quelques opéras. On peut citer aussi aujourd'hui quelques amateurs non titrés qui se mêlent au mouvement et cultivent l'art pour leur satisfaction personnelle: MM. d'Asantschewsky, Laskowsky, Alexandre Tanéïef, Ladyjewsky, et d'autres que j'oublie sans doute.

Je crois que c'était un dilettante aussi que ce Villebois, qui fit représenter à Saint-Pétersbourg, en 1863, d'ailleurs avec peu de succès, un opéra intitulé *Nataschka;* descendant d'une ancienne famille dont le chef, soldat courageux, fut, dit-on, l'un des compagnons de Pierre le Grand, il a publié un recueil intéressant de chants populaires russes. Dans le même temps, on rencontre les noms de quelques

Digitized by Google

musiciens qui se sont produits au théâtre: Kaschpéroff, qui, après avoir donné en Italie deux ouvrages importants, *Maria Tudor* et *Riensi*, rentra dans sa patrie, fit représenter en 1867 à Saint-Pétersbourg un opéra intitulé *la Tempête* et devint professeur au Conservatoire de Moscou, où il mourut en 1894; Krascopolsky, qui fit jouer un opéra sous le titre de *Lesta;* de Santis, pianiste distingué, qui avait été élève de Henselt, à qui l'on en doit un intitulé *Jermak;* Alexandre Famintzine, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, compositeur doublé d'un critique, qui donna en cette ville deux grands ouvrages, *Sardanapale*, en 1875, un peu plus tard *Uriel Acosta*, et qui est mort au mois de Juillet 1896. Le grand violoncelliste Charles Davidoff, mort lui-même en 1889, ne s'est pas produit au théâtre, mais il a beaucoup écrit, et en dehors de ses nombreuses compositions pour son instrument, on lui doit des suites d'orchestre, quelques morceaux de piano et surtout nombre de mélodies et de *lieder* d'une expression pénétrante; on sait qu'il avait fondé à Saint-Pétersbourg, avec le violoniste Auer et le pianiste Leschetitzky, une excellente société de musique de chambre, et qu'il fut directeur du Conservatoire et de la Société impériale de musique.

M. Théodore Leschetitzky, dont je viens d'écrire le nom, n'est point Russe, mais, né à Vienne, il est depuis près de trente ans fixé à Saint-Pétersbourg, où il a pris une part personnelle importante au mouvement musical, non seulement comme virtuose et comme compositeur, mais aussi comme professeur, en formant de nombreux élèves, dont la plus remarquable est assurément M.me Annette Essipoff, qui jouit aujourd'hui d'une renommée européenne et qui est professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Parmi les compositeurs qui se sont produits au théâtre en ces dernières années je trouve d'abord le nom de M. Soloview, professeur de théorie de la musique au Conservatoire de Saint-Pétersbourg et critique musical d'un des journaux les plus importants de cette ville (1). Naguère élève de Zaremba à ce même Conservatoire, d'où il sortit avec le grand prix de composition pour une cantate intitulée *la Mort de Samson*, il se fit connaître d'abord par une Ouverture sur un thème national et

(1) M. Nicolas Soloview est né à Petrosavodsk (Nord de la Russie), le 27 Avril 1846.

Digitized by Google

par un poème symphonique, *Russes et Mongols*. Il écrivit ensuite deux opéras: *Vakoula* et *une Maisonnette du quartier de Kolomna*, qu'il ne put faire représenter, mais en fit jouer un troisième, *Cordelia* (1885), dont le livret avait été tiré du beau drame de M. Sardou, *la Haine*. L'œuvre, bien faite, mais sans personnalité, n'obtint qu'un succès d'estime. M. Soloview a publié un certain nombre de romances expressives et caractéristiques. — M. Serge Tanéïew, pianiste remarquable et musicien instruit, qui fut élève de Nicolas Rubinstein à Moscou, où depuis longtemps il est fixé et où il a été un instant directeur du Conservatoire, s'est produit d'abord comme compositeur de musique de chambre en écrivant six quatuors pour piano et cordes. Il a fait représenter en 1895, à Saint-Pétersbourg, une trilogie musicale en huit tableaux, l'*Orestie*, écrite dans un style élevé, mais lourde de forme, et à laquelle on reproche aussi le manque de personnalité. — M. Ippolitow-Ivanow est un artiste distingué, à qui l'on doit quelques compositions symphoniques, entre autres une agréable *Suite Caucasienne*, et deux opéras dont le second, *Asra*, a été représenté à Tiflis en 1890. Comme M. Serge Tanéïew, M. Ippolitow-Ivanow est ce qu'on appelle là-bas un *occidentaliste*, c'est à-dire que sa musique ne recherche pas absolument le caractère national. Aujourd'hui professeur au Conservatoire de Moscou, il est l'auteur de la cantate officielle qui a été exécutée au Dôme de cette ville pour la cérémonie du couronnement du tsar Nicolas II. Il a publié des morceaux de piano et quelques romances. — M. Michel Ivanow, qui n'est point, je pense, son parent, est, en même temps que compositeur, critique musical du *Nouveau temps*. On connaît de lui une *Suite Orientale* pour orchestre, une suite de ballet, *la Vestale*, aussi pour orchestre, *le Forgeron musicien*, poème de Polonsky, pour chant et piano, plusieurs romances, un *Ave Maria*, etc. — M. Boris Scheel est un amateur pratiquant, très actif comme compositeur, mais dont les œuvres, quoique nombreuses, ne sortent pas, je crois, de l'ordinaire. Il a fait représenter en 1885 un opéra en quatre actes, *le Démon*, en 1886 un autre opéra, *Tamara*, en 1887 un ballet, *la Tulipe de Harlem*, suivi, en 1890, d'un autre ballet, *Zoloucka* (Cendrillon). Il a encore composé un opéra, *Judith*, non joué jusqu'à ce jour, *Jean Damostène*, oratorio, *la Fontaine de Batschisaray*, poème symphonique, *la Russe*, scène populaire, une

Digitized by Google

Suite fantastique, etc. — M. Jules Bleichmann est aussi un amateur, qui a fait exécuter récemment à Saint-Pétersbourg *Sébastien martyr*, légende religieuse en trois parties pour voix seules, chœur et double orchestre, et qui a fait entendre aussi une Suite d'orchestre et plusieurs romances. — M. Krotkoff a fait représenter en 1886 un opéra italien, *Fiore fatale*, et en 1892 un opéra en un acte intitulé *le Poète*. — M.lle Kaschpéroff, nièce du compositeur dont j'ai parlé plus haut, est une jeune pianiste de tempérament, qui a écrit pour le chant et pour le piano plusieurs œuvres fort estimables. — Un Arménien devenu Russe, Génari Karganoff, professeur de piano à l'École de musique de Tiflis, mort jeune en 1890, s'était fait connaître par de nombreuses compositions pour le piano, et par une série de romances russes qui, si elles péchaient un peu par le style, ne manquaient ni de saveur ni de caractère. — Un autre artiste mort jeune aussi, en 1888, Grégoire Lyschine, avait fait représenter deux opéras d'une valeur assez ordinaire, *le Comte Noudine* et *Don César de Bazan*, et avait écrit quelques pièces symphoniques, ainsi que les paroles et la musique de plusieurs romances. — Quelques compositeurs dont les noms ne sont pas encore sortis de l'obscurité ont encore fait représenter quelques opéras: M. Kazatchenko *le Prince Sérébrény* (Saint-Pétersbourg, 1892); le prince Troubetzkoï *Mélusine* (Moscou, 1895); M. Blaremberg *Touschinsy* (Moscou, 1895); M. Hardenwald *la Puissance de l'amour* (Kharkow, 1895); M. Gartevelde *l'Amour triomphant* (Moscou, 1895); M. Alexandre de Fédoroff *la Fontaine des Pleurs* (Etkatérinoslaw, 1896). — A signaler aussi un jeune pianiste fort distingué, M. Léopold Godowsky, né à Wilna en 1870, qui a écrit pour son instrument un certain nombre de compositions intéressantes; M. Dekerschenk, qui a fait représenter deux opérettes: *Phryné* et *Hadji-Mourad;* M. Laroche, à qui l'on doit une musique symphonique pour la *Carmosine* d'Alfred de Musset; M. Hlavatch, chef d'orchestre de concerts d'été à Saint-Pétersbourg, qui a fait exécuter quelques compositions symphoniques légères; M. Serge Youférow, auteur de romances russes et françaises et de jolis morceaux de piano; deux pianistes élégants, MM. Sapellnikoff et Noskowski, qui ont publié aussi diverses pièces pour leur instrument. Enfin je citerai encore et j'inscrirai pêle-mêle ici, avec le regret de ne pouvoir donner sur eux

Digitized by Google

aucun renseignement, les noms de MM. Pornazansky, Schenck, Touchmalof, Dloussky (ex-élève du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, auteur d'une ou deux opérettes), C. de Bach, Liapounow, Lissenko, Kapry, Rakhmaninoff, Conus (ces deux derniers, compositeurs distingués, de l'école de Tschaïkowsky, établis l'un et l'autre à Moscou), Kusnetzow, Nicolas Artcibouchefff (auteur de quelques compositions légères pour le piano et pour l'orchestre), Schtchurowsky (qui a écrit un opéra intitulé *Bogdan-Chmelnitsky*, lequel, je crois, n'a pas été représenté), etc.

***

Par tout ce qui précède, on a pu voir quelle est l'intensité du mouvement musical de la Russie actuelle, et que, comme je le disais en commençant ce travail, ce pays est le seul aujourd'hui qui, avec la France, possède une véritable école nationale. Le mouvement n'a pas été seulement pratique, il a été aussi théorique et raisonné, grâce aux importants et intéressants travaux tant critiques qu'historiques du R. P. Razoumowsky, du prince Youssoupoff, d'Oulibicheff, de W. de Lenz, de Sérow, du prince Odoewsky, de MM. Youry Arnold, Hermann Laroche, Vladimir Stassow, César Cui, Morkow, A. Wolff, Longuinow, Vladimir Mikhnévitch, A. Karabanow, P. Arapow, Michel Petoukow, etc.

Mais si ce mouvement est remarquable au point de vue de la création des œuvres, il ne l'est pas aussi complètement en ce qui concerne leur interprétation, du moins pour ce qui a rapport au théâtre. Un de mes amis de Saint-Pétersbourg m'écrivait récemment à ce sujet: « Nous avons eu chez nous très peu de bons chanteurs. Mme Mainvielle-Fodor a débuté à l'Opéra russe sous Alexandre Ier (1); Mme Schoberlechner était une Russe; vous connaissez le ténor Ivanof. Mme Vorobief-Pétrovna, le contralto, créatrice du rôle de Vania dans *la Vie pour le Tsar*, avait une voix phénoménale, tout comme plus tard Mme Lavrovsky, Mme Léonova avait surtout du tempérament. La basse Pétrof était un artiste accompli; le baryton Melnikoff, voix prodigieuse, mais peu de goût, tout comme le ténor Nikolsky; Korsof,

(1) Mme Mainvielle-Fodor n'était pas Russe. D'origine hollandaise, elle était née à Paris, et, élevée à Saint-Pétersbourg, où elle avait été emmenée par son père dès l'âge de quinze mois, elle y épousa un acteur français.

Digitized by Google

bon acteur, avait plus de style que de méthode. M. Figner, le ténor actuel, a plus de goût que de voix, et il en est de même des barytons Prianischnikow et Tartakow. En réalité, on ne chante bien chez nous qu'à l'Opéra italien, supprimé comme scène impériale en 1885, mais rétabli depuis comme théâtre non subventionné. Les cantatrices russes qui ont acquis à ce théâtre une certaine notoriété sont Mmes Boulytchew et Litvinne ». On voit ce qu'il en est. Je me bornerai donc à rappeler simplement les noms de certains chanteurs qui ont occupé ou occupent à l'Opéra russe une situation plus ou moins importante, et qui sont Komissarjewsky, Stravinsky, Ende, Lodi, Sobolef, Mikhaïloff, Orloff, Koriakine, Vassiliew, et Mmes Névédomsky, Kotébétoff, Raab, Stépanow, Santagano-Gortchakoff, Platonow, Bitchourine, Plavina, Vielinskaïa, Pavlovsky, Kartsew-Panaïew.....

Mais si la Russie n'a produit que peu de bons chanteurs, elle prend sa revanche du côté des virtuoses instrumentistes. Il serait superflu de rappeler les exploits de l'admirable pianiste que fut Antoine Rubinstein; son frère Nicolas ne lui cédait guère sous ce rapport, et nos artistes n'ont pas oublié l'effet foudroyant qu'il produisit lorsqu'il se fit entendre en 1878, aux concerts du Trocadéro, où son talent si plein tout à la fois de vigueur et d'élégance fut une révélation. L'école russe de piano est en ce moment très remarquable et comprend les noms de MM. Safonow (élève de Brassin), Serge Tanéïew (élève de Nicolas Rubinstein), Sapellnikoff, Lhévinne, Siloti, Bentsch, Scriabine, Holliday, Igouinoff, et du côté féminin Mmes Annette Essipoff, Bertenson, Timanoff (élève de Tausig), Benois-Ephron (élève de M. Leschetitzky), Poznansky, Yakimowsky et Drueker (toutes trois élèves d'Antoine Rubinstein) et Mlle Kaschpéroff. Pour les violonistes, après avoir rappelé le souvenir du général Lvoff, qui fut un virtuose remarquable, il faut nommer M. Auer, violon-solo du Théâtre Impérial, et ensuite MM. Brodsky, Petchnikoff, Kolakowsky, ainsi que M. Barciewicz, que nous avons entendu à Paris à diverses reprises. Le célèbre violoncelliste Davidoff, mort trop jeune, a laissé une renommée européenne, et l'on cite aujourd'hui M. Versbilovitch, qui, je crois, est son élève. Les deux frères Rubinstein, l'un et l'autre chefs d'orchestre de premier ordre, n'ont pas été remplacés sous ce rapport, et il ne paraît pas, malgré leurs désirs et leurs efforts en ce sens, que MM. Rimsky-Korsakow, Glazounow, Jean Davidoff (neveu

Digitized by Google

du violoncelliste) et Krousehevsky soient appelés à hériter de leur habileté. Seul, dit-on, M. Safonow possède les vraies qualités du chef d'orchestre, bien supérieur en cela à M. Vinogradsky; nous avons pu apprécier ici l'un et l'autre, et la supériorité du premier nous paraît en effet démontrée. Je n'ai pas à revenir sur le compte de M. Napravnik, dont j'ai eu l'occasion de parler précédemment. Enfin, MM. Théodore Becker et Arkhanguelsky se sont fait comme chefs de chœur une réputation méritée; on les considère comme supérieurs à M. Dimitri Slaviansky d'Agreneff, qui néanmoins a parcouru l'Europe avec succès à la tête de son personnel.

Non seulement — et tout ce qui précède le démontre suffisamment — non seulement la musique symphonique est en grand honneur en Russie, mais aussi la musique de chambre, c'est-à-dire le quatuor, qui y est également très cultivée, de sorte qu'avec l'opéra ce pays possède les trois grandes formes par lesquelles la musique se manifeste dans l'ordre le plus élevé. En résumé, le mouvement est complet, les compositeurs l'entretiennent avec une étonnante ardeur et une activité rare, les interprètes ne leur manquent plus, les Conservatoires de Saint-Pétersbourg et de Moscou leur formant chaque jour de solides exécutants, enfin le public s'instruit et s'initie aux beautés les plus nobles et les plus sévères de l'art (1). Si bien que l'école russe, mettant à profit les trois cents ans de travaux préliminaires des trois écoles occidentales qui l'ont précédée, n'ayant pas à perdre son temps en essais inutiles et parfois décourageants, ayant d'autre part à sa disposition, grâce à sa musique populaire, d'un caractère si original et dont elle se sert avec tant d'habileté, un élément nouveau et d'une grande puissance à introduire dans l'art, l'école russe, dis-je, aujourd'hui en pleine efflorescence, semble appelée à un avenir vraiment glorieux, et qui sait? peut-être à renouveler les formes de cet art si mobile, et à prendre victorieusement la tête du grand mouvement musical européen.

ARTHUR POUGIN.

(1) Il y a aussi un Conservatoire à Varsovie, ainsi que des écoles de musique à Tiflis et, je crois, à Kharkow, à Kiew, à Riga et à Odessa.

Digitized by Google

Arte contemporanea

IL GIUDAISMO NELLA MUSICA (1).

Non è gran tempo, che in questo stesso giornale (2) si parlava di *un certo gusto artistico ebraico;* gli attacchi contro una tale espressione al certo non potevano mancare, è dunque necessario che ora noi la difendiamo. In fondo a tutto questo c'è qualche cosa di cui la critica non s'è occupata fin qui che indirettamente od appassionatamente. Ma tal soggetto ci pare tuttavia degno di attento esame. Non si tratta già di dire qualcosa di nuovo, ma piuttosto di spiegare il sentimento involontario di ripugnanza che si manifesta così vivamente fra i popoli contro l'elemento israelita: noi non faremo dunque che accertare una cosa che già esiste, e non cercheremo affatto di infondere una vita artificiale ad una creazione chimerica.

La critica che si propone un altro scopo, sia nell'attacco, sia nella difesa, agisce contrariamente alla propria natura. Noi ci studieremo di spiegare unicamente per rapporto all'arte, e soprattutto alla mu-

(1) Molti lettori ci hanno chiesto di leggere questo scritto non pubblicato mai in italiano e solo inserito in francese in un giornale di Bruxelles nel 1869; crediamo quindi di far cosa gradita a tutti nel pubblicare la presente traduzione.

(2) *Neue Zeitschrift für Musik* di Lipsia, anno 1850, che pubblicò *Il Giudaismo nella musica* di K. Freigedank, pseudonimo che assunse Riccardo Wagner per pubblicare il suo lavoro.

Digitized by Google

sica, la ragione della ripugnanza che il popolo manifesta, perfino ai nostri giorni, per l'elemento israelita; noi non abbiamo dunque da occuparci di questo fatto nei suoi rapporti colla religione e colla politica. Da un pezzo gli ebrei non sono più per noi, sul terreno della religione, dei nemici degni di odio, in grazia ai nostri pietisti ed ai nostri gesuiti, i quali hanno attirato su di essi soli l'odio religioso del popolo per tal modo che col loro annientamento futuro, la religione nella sua significazione presente (che è piuttosto quella dell'odio che dell'amore) perirà probabilmente essa stessa!

Non abbiamo mai avuto cogli ebrei dei conflitti sul terreno esclusivo della politica; noi non ce la prenderemmo neppure se essi fondassero un regno di Gerusalemme; noi non abbiamo avuto sotto questo rapporto che un rammarico, cioè che il sig. di Rothschild abbia avuto troppo ingegno per voler diventare re degli ebrei, ed abbia preferito, come ognun sa, rimanere l'ebreo dei re.

Ma è un'altra cosa quando la politica diventa una questione sociale: sotto questo rapporto la posizione particolare che lo stato aveva fatto agli ebrei è stata per noi un appello alla giustizia umana, appena noi stessi giungemmo alla piena coscienza del bisogno d'emancipazione sociale. Ed anche in questa lotta per l'emancipazione degli ebrei noi combattemmo in verità piuttosto per un principio astratto che per un caso determinato. In fatti, tutto il nostro liberalismo non è stato che un divertimento intellettuale, poichè noi discutevamo in favore della libertà del popolo senza conoscere questo popolo, ed anzi provando un certo orrore di qualsiasi contatto effettivo con lui: ed ancora il nostro zelo a procurare agli ebrei l'eguaglianza dei diritti fu meno il risultato di una vera simpatia per essi, che il frutto di un pensiero astratto; poichè malgrado tutto quello che noi dicevamo e scrivevamo in favore dell'emancipazione degli ebrei, provavamo involontariamente della ripulsione, appena ci trovavamo direttamente ed attivamente in relazione con essi.

Questo fatto ci accosta al soggetto che noi ci proponiamo di trattare; il nostro compito consiste nel renderci conto *della ripugnanza involontaria* che ci ispirano la persona ed il modo d'essere degli ebrei, a fine di poter giustificare quest'avversione istintiva, evidentemente più forte, più potente in noi che la volontà ben determinata di liberarcene.

Digitized by Google

Noi facciamo una imposizione a noi stessi, quando dichiariamo immorale e criminosa la manifestazione della nostra ripugnanza naturale per l'elemento israelita; non è gran tempo che incomincia a capirsi che è più razionale sbarazzarsi dell'obbligo di questa menzogna per esaminare freddamente l'oggetto di queste simpatie forzate, e rendersi conto di una ripugnanza che resiste a tutti i ragionamenti del liberalismo.

Con nostro grande stupore, ci accorgiamo ben presto che da buoni cristiani la nostra lotta liberale ci aveva trasportato nei cieli per combattervi delle nubi, mentre il sole magnifico della realtà aveva trovato un possessore che si rallegrava di tutto cuore delle nostre imprese aeree e che ci considerava come degli esseri troppo stupidi perchè egli volesse indennizzarci del suolo usurpato della realtà.

Senza che ce lo pensassimo, il « *creditore dei re* » era diventato il « *re dei credenti* », e ci è impossibile di non trovare una grande ingenuità in questo re che domanda di essere emancipato, mentre noi saremo forse obbligati di combattere per ottenere la nostra propria emancipazione.

Nell'ordine odierno delle cose, l'ebreo è infatti già più che emancipato: egli *governa* e governerà fin che il denaro resterà la potenza davanti a cui falliscono tutti i nostri sforzi. È inutile esporre qui che la miseria storica degli ebrei ed il brigantaggio brutale dei Germani della Chiesa cristiana e romana hanno fatto cadere questa potenza nelle mani dei figli d'Israello; un'altra questione invece domanda una soluzione. L'impossibilità di produrre, nelle arti, sulla base presente del loro sviluppo, delle opere naturali, necessarie e veramente belle, senza cambiare interamente il punto di partenza, ha fatto anche degli ebrei laboriosi i padroni del gusto artistico. Le ragioni che hanno condotto un tale stato di cose meritano di essere esaminate più da vicino.

Tutto quello che il servo oppresso dai tormenti e dalla miseria pagava altra volta ai padroni del mondo romano e del medio evo, lo scambia oggi l'ebreo; e chi mai pensa che questi piccoli pezzi di carta, dall'aspetto così innocente, sono stampati col sangue d'innumerevoli generazioni? Tutte le conquiste che durante venti disprezzati secoli ostili alle arti, gli eroi di queste hanno fatto con isforzi inauditi ed al prezzo di tutte le gioie della vita, sono oggi traffi-

Digitized by Google

cate dall'ebreo: e chi mai dubita che questi piccoli pezzi di musica, così uniti e così graziosi, siano saldati col sudore del genio, alle prese colla miseria durante venti secoli?

Noi non abbiamo bisogno di provare che l'arte moderna è diventata essenzialmente israelita: è un fenomeno che colpisce ognuno e che cade sotto i sensi.

Bisognerebbe rimontar troppo indietro nella storia della nostra arte se noi volessimo spiegare col mezzo suo questo fenomeno. Ma se a noi importa prima di ogni altra cosa emanciparci dallo spirito del giudaismo, bisogna pure che noi consideriamo come cosa della più alta importanza il renderci conto delle forze delle quali disponiamo per la lotta.

Queste forze noi non le attingeremo in una definizione astratta di questo fenomeno, ma nella conoscenza completa della natura di questo sentimento innato ed involontario che si manifesta in noi come una ripugnanza istintiva per l'elemento ebreo.

Confessando francamente e studiando questa ripugnanza *invincibile*, noi ci renderemo conto di ciò che noi odiamo nell'elemento israelita; quello che noi avremo ben conosciuto, noi lo potremo combattere; mostrando completamente ignudo questo cattivo genio, noi possiamo già sperare la vittoria; poichè esso non è forte che quando è avvolto dalle tenebre, delle quali noi stessi, umanitari pieni di bonomia, l'abbiamo ricoperto perchè il suo aspetto ci facesse minor ribrezzo.

L'ebreo, che ha il suo proprio Dio, ci colpisce già nella vita ordinaria *per il suo aspetto esteriore:* a qualunque nazionalità si appartenga, si trova nell'estremo dell'ebreo qualche cosa di straniero che ripugna sovranamente a questa nazionalità; non si vuol aver nulla di comune con un uomo che ha un tale aspetto. Ciò è stato fin qui considerato come una disgrazia per l'ebreo; ma ai nostri giorni noi conosciamo che egli non sta peggio per questo; dopo i successi che ha ottenuto, egli può considerare come una distinzione la differenza che esiste fra lui e noi.

Senza occuparci dell'effetto morale che produce questo spiacevole fenomeno della natura, noi ci limiteremo a dire, in riguardo all'arte, che questa esteriorità non sarà mai agli occhi nostri *un soggetto che l'arte possa riprodurre;* l'arte, quando vuole rappresentare

Digitized by Google

ebrei, chiede ordinariamente i modelli all'immaginazione nobilitando o sopprimendo completamente tutti i caratteri distintivi dell'individualità ebraica. Non accade mai che l'ebreo si arrischi sulla scena; le eccezioni sono così poco numerose e di natura così speciale, che esse non fanno che meglio confermare la regola.

Ci è impossibile immaginare che un personaggio dell'antichità o dei tempi moderni, eroe o *amoroso*, sia rappresentato da un ebreo, senza sentirci colpiti involontariamente da ciò che vi è di sconveniente, ed anzi di ridicolo in una simile rappresentazione. È questo un fatto della più alta importanza; l'uomo la cui apparizione, non sotto le vesti di un tale o tal'altro personaggio, ma unicamente a causa della sua razza, ci sembra impropria ad una rappresentazione artistica, deve pure essere riconosciuto incapace di produrre una qualsiasi opera artistica che abbia la sua origine nella natura stessa dell'uomo.

Ma quello che v'ha di più importante, di veramente significativo è la considerazione dell'effetto che l'ebreo produce in noi *per mezzo del suo linguaggio. L'ebreo parla la lingua della nazione nella quale egli vive di generazione in generazione*, *ma egli la parla sempre da straniero* (1).

L'ebreo parla tutte le lingue moderne d'Europa come una lingua *imparata* e non come una lingua *innata;* è dunque in generale impossibile che preso da un punto di vista più elevato, egli possa esprimersi in questa lingua, in una maniera indipendente e conforme alla natura.

La lingua, colle sue espressioni ed il suo sviluppo, non è opera d'individui, ma d'una comunità storica. L'uomo solo, che cresce, senza accorgersene, nel mezzo di questa comunità, prende parte alla creazione della lingua. Ma l'ebreo ha vissuto all'infuori di una tale comunità, solo col suo Jehova ed in mezzo ad una tribù che, dispersa e senza patria, non ha potuto avere uno sviluppo spontaneo; la stessa

(1) Non entra nell'àmbito del nostro lavoro cercare la ragione di questo fatto storico; similmente noi non possiamo passare sotto silenzio l'accusa portata contro la civilizzazione cristiana d'aver mantenuto l'ebreo nel suo isolamento forzato: e siamo d'altra parte ben lontani dal voler segnalare *i successi* che hanno ottenuto gli ebrei in conseguenza di questo isolamento per rigettarne su di essi la responsabilità.

Digitized by Google

sua lingua particolare (l'ebraica) non le è forse stata conservata come una lingua morta?

Essere *veramente poeta* in una lingua *straniera* è stato fin qui impossibile; tutta la nostra civilizzazione, tutta la nostra arte europea sono restati per l'ebreo una lingua straniera, ed egli non ha preso parte più allo sviluppo dell'arte che ai progressi della civilizzazione: inservibile, anzi ostile, questo miserabile privo di patria, ha tutt'al più assistito a questo spettacolo. In questa lingua, in quest'arte l'ebreo non può che ripetere, che imitare; poeta, egli non può cantare sinceramente; artista, egli non può creare.

Ma quello che ci ripugna maggiormente, è l'accento particolare che caratterizza il linguaggio degli ebrei. Quantunque gli ebrei vivano da due mila anni in mezzo ai popoli d'Europa, la civilizzazione non ha potuto vincere la tenacità sorprendente della loro natura, in ciò che concerne la particolarità della pronunzia semitica. Il nostro orecchio è specialmente urtato dai suoni acuti, fischianti e stridenti di questo idioma. Gli ebrei adoperano le parole e la costruzione delle frasi in un modo contrario allo spirito della nostra lingua nazionale; essi dànno loro spesso un significato del tutto differente per modo che il loro linguaggio diventa un ciarlare confuso ed insopportabile; ascoltandoli noi prestiamo involontariamente maggior attenzione al loro modo di parlare che a quello ch'essi dicono. Questo punto è della più alta importanza per spiegare l'impressione che producono principalmente le opere musicali degli ebrei. Ascoltando parlare l'ebreo, noi siamo, nostro malgrado, urtati di trovare il suo discorso privo di ogni espressione veramente umana. Mai l'indifferenza fredda e monotona del suo porgere lascia posto agli accenti d'una grande e forte passione; se nella conversazione con un ebreo noi ci serviamo di espressioni appassionate, egli evita sempre di seguirci su un terreno dove si sente incapace di replicare.

Mai l'ebreo si appassiona con noi in un mutuo scambio di sentimenti; s'egli si appassiona, è sempre nell'interesse egoistico della sua vanità, o del suo profitto.

Anche, astrazion fatta di ciò che v'è già di bizzarro nella forma viziosa del linguaggio ebreo, questa animazione prende un carattere ridicolo, ed eccita in noi qualunque sentimento piuttosto che quello della simpatia per l'interesse che difende il nostro interlocutore.

Digitized by Google

Certo si capisce che gli ebrei sono in grado d'esprimere i loro sentimenti in un modo che produce sui *loro simili* l'effetto desiderato, quando essi trattano fra di loro interessi comuni, e soprattutto quando, in seno alla famiglia, cedono alle impulsioni del cuore; ma non se ne può trarre alcuna conseguenza per le relazioni che stabiliscono fra l'ebreo e noi gli affari o le arti.

Se questo modo speciale di parlare, che noi abbiamo riconosciuto negli ebrei, li rende incapaci di esprimere *per mezzo del discorso*, secondo le esigenze dell'arte, le loro idee ed i loro sentimenti, essi devono essere ben più incapaci di manifestar queste idee e questi sentimenti *per mezzo del canto*, il quale non è che un discorso appassionato al più alto grado. La musica è il linguaggio della passione e l'ebreo ci diventa del tutto insopportabile quando trasforma *in canto* il suo linguaggio, il quale ai nostri occhi non può esprimere che una animazione ridicola, ma giammai una passione che ecciti la nostra simpatia. Tutto quello ci ripugna nel suo esteriore e nel suo linguaggio, ci rivolta nel suo canto a segno da costringerci a fuggire, appena il colmo del ridicolo di una tal produzione ha cessato di toccarci.

È naturale, che l'elemento giudaico che ci è così antipatico, trovi la sua più alta espressione nel canto, questa manifestazione la più viva, la più vera del sentimento individuale. Si potrebbe riconoscere all'ebreo la facoltà artistica piuttosto per qualunque altra arte che non per quella del canto, la quale sembra gli sia rifiutata dalla stessa natura.

Per cagion del loro modo particolare di considerare le cose, gli ebrei non hanno mai potuto prodursi nelle arti plastiche. I loro occhi si sono sempre rivolti a cose assai più pratiche, che non siano la bellezza e la significazione morale delle forme. Non esiste, a nostra conoscenza, alcuna opera d'un architetto o d'uno statuario ebreo; lasciamo agli intenditori il giudicare se esistono dei pittori di razza ebrea che abbiano prodotto *delle opere veramente originali;* è tuttavia probabile che questi artisti siano nelle arti plastiche ciò che sono i compositori ebrei moderni nella musica. Noi ci occuperemo ora specialmente di questi ultimi.

Quantunque l'ebreo sia naturalmente incapace d'una manifestazione artistica, sia per l'esteriore, sia per il linguaggio, e soprattutto

Digitized by Google

per il canto, egli è giunto nullameno a dominare il gusto del pubblico nel ramo più esteso delle arti moderne, *nella musica*. Per spiegare questo fenomeno, esaminiamo prima come è stato possibile all'ebreo di diventar compositore.

Appena la trasformazione sociale dell'epoca nostra ebbe fatto del denaro un titolo di nobiltà e di potere, divenne impossibile rifiutare i titoli di nobiltà agli ebrei, ai quali non si aveva lasciato che un sol mestiere, quello di guadagnar denaro senza lavorare, vogliamo dire l'usura; del resto essi vi pervennero facilmente da se stessi.

Nella nostra civilizzazione moderna, è stato loro assai più facile avere il monopolio della ricchezza in quanto che essa era divenuta un oggetto di commercio, un articolo di lusso. Da questo momento apparve nella nostra società l'ebreo civilizzato, che bisogna ben distinguere dall'altro comune non civilizzato. L'ebreo civilizzato ha fatto i più grandi sforzi per spogliarsi di tutti i segni caratteristici della sua razza, spesse volte anzi egli ha giudicato utile di cercar di cancellare per mezzo del battesimo ogni traccia della sua origine; ma non ha mai ottenuto coi suoi sforzi il risultato che sperava; egli non ha fatto che isolarsi completamente ed è diventato in conseguenza l'uomo sprovvisto di ogni sentimento, al punto di farci perdere la nostra antica simpatia per la sorte tragica della sua razza. Rompendo i legami che lo attaccavano ai suoi fratelli di sventura, gli è stato impossibile di formarne dei nuovi colla società alla quale ei s'innalzava. Non v'è comunanza per lui che con coloro che hanno bisogno del suo denaro; ma giammai il denaro ha potuto formare tra gli uomini dei legami felici. Straniero ed indifferente, l'ebreo civilizzato vive in mezzo a una società ch'egli non comprende, gli sforzi e le lotte della quale lo lasciano indifferente, e di cui la storia e lo sviluppo non lo toccano affatto.

In simili circostanze sono nati dei pensatori fra gli ebrei: il pensatore è un poeta che porta il suo sguardo verso il passato; ma il vero poeta è un profeta che rivela l'avvenire. Solo colla simpatia più profonda e più ardente per una grande comunità di cui si dividano le aspirazioni, si diventa atti ad una tale missione, poichè il poeta non fa che interpretare il pensiero che vive ignorato nel seno della società. L'ebreo civilizzato, escluso per la sua condizione da questa comunità e separato dalla sua razza, non poteva ve-

Digitized by Google

dere la civilizzazione imparata e pagata che come un articolo di lusso di cui a dire il vero egli non sapeva che fare. Ma questa civilizzazione abbraccia pure le nostre arti moderne, e fra queste soprattutto quella che s'impara più facilmente collo studio, — *la musica*, cioè *quella musica* che, separata dalle altre arti, è diventata per mezzo del lavoro di potenti geni un mezzo di spiegare tutto, e che, unendosi di nuovo ad altre arti, può creare opere sublimi, ma deve anche, nel suo isolamento, produrre le cose più ordinarie e più triviali.

In queste manifestazioni artistiche, l'ebreo civilizzato, in conseguenza della sua posizione speciale, non può essere ispirato che dalle cose comuni e triviali, poichè tutto il suo istinto artistico non è già un risultato necessario della sua natura; ma un affare di lusso. In lui, le manifestazioni artistiche dipendono unicamente da tale o tal altro capriccio, da questo o da quell'interesse estraneo all'arte; la produzione non è mai in lui il frutto di una ispirazione positiva, reale, assoluta. Poco gli importa *quello che egli* crea, purchè egli si faccia notare; egli non ha che una preoccupazione: quella della *forma*.

La musica è ora di tutte le arti quella che offre maggior facilità di parlare senza dire nulla, poichè i più grandi geni le hanno fatto già dire tutto quello ch'ella poteva dire come arte speciale ed assoluta. Essa ha raggiunto il più alto grado della *facoltà d'esprimere* le cose più diverse, ma non è questo un *valore intrinseco*. Ne segue, che in mancanza di un pensiero positivo da esprimere, non si può più, in musica, che ripetere dei suoni vuoti di ogni senso, e questo con la minuziosa esattezza, l'imitazione servile, e l'assenza di sentimento del pappagallo che ripete le parole dell'uomo. Ma lo scimiottare dei nostri fabbricanti di musica ebrei si distingue per il tratto particolare che noi abbiamo già osservato nel linguaggio degli ebrei. Certo questa caratteristica si manifesta soprattutto nel canto e nel linguaggio dell'ebreo comune, rimasto fedele alla propria razza; ma, qualunque sforzo faccia l'ebreo civilizzato per liberarsene, non vi riesce mai. Questo inconveniente ha una causa del tutto fisica, ma la *condizione sociale* dell'ebreo civilizzato, come noi l'abbiamo dimostrato, non vi è estranea.

Quantunque le arti siano diventate dei veri oggetti di lusso e non vivano più che nelle regioni di un'immaginazione arbitraria, rimane tuttavia un legame che le unisce al vero *spirito del popolo*

Digitized by Google

che è loro terreno naturale. Il vero poeta, in qualsiasi arte egli produca, non trova ispirazione che nell'osservazione coscienziosa e simpatica della vita spontanea, di quella vita che non si manifesta che nel popolo. Ma l'ebreo civilizzato, dove troverà mai questo popolo? Non certamente in mezzo a quella società in cui egli rappresenta la sua parte di artista. Egli non è unito che a quella parte della società che, simile ad un ramo disseccato, non riceve più dal ceppo vero il succo vitale; quest'unione del resto non è animata da alcun sentimento d'affezione. Egli deve accorgersene ancora maggiormente quando scende nel fondo di questa società per cercarvi gli elementi delle sue creazioni artistiche. Non solamente tutto ciò ch'egli troverà gli parrà più strano e più incomprensibile; ma incontrerà in tutta la sua nudità quest'avversione involontaria che il popolo sente contro di lui, e che in seno di queste classi non è mai, come presso il ricco, affievolito o cancellato dal calcolo di guadagno o dal riguardo per certi interessi comuni. Respinto nel modo più offensivo dal contatto col popolo, d'altra parte completamente incapace di comprendere lo spirito di questo popolo, l'ebreo civilizzato si vede ricondotto a forza nel seno della sua razza, ove almeno egli trova più facilmente gli elementi che può comprendere. Ch'egli lo voglia o ch'egli non lo voglia, è costretto ad attingere a questa fonte, ma che non può offrirgli che la *forma*, non il *senso*.

Gli ebrei non hanno mai avuto un'arte propria, per conseguenza la loro vita non ha mai contenuto nulla che fosse proprio all'arte. Nè oggi a differenza di altri tempi si potrebbe trovarvi elementi artistici d'interesse generale e umano; tutto si limita in loro a *questa manifestazione bizzarra* che abbiamo precedentemente caratterizzato. Come espressione musicale del suo popolo, l'artista ebreo non trova che la celebrazione musicale del culto di Jehova. La *sinagoga* è l'unica sorgente a cui l'ebreo possa attingere, per la sua arte, motivi popolari e *comprensibili per lui*. E se noi ci figuravamo nobile e sublime questa celebrazione musicale del culto ebreo nella sua primitiva purezza, dobbiamo pur riconoscere francamente, che questa purezza è ora assai alterata e che ciò che ci resta è ben ributtante. Da migliaia d'anni non v'è più vita nè progresso nella musica religiosa degli ebrei; come nel giudaismo in generale, tutto vi è rimasto imprigionato nella forma inanimata. Ma una forma che non è

Digitized by Google

animata continuamente da un nuovo pensiero, deve perire; una manifestazione che da molto tempo non esprime più un sentimento vivo, deve consumarsi.

Chi non ha avuto occasione di convincersi dell'assurdità ridicola del canto religioso degli ebrei? Chi non ha provato quella sensazione disaggradevole, che è un misto d'orrore e di voglia di ridere, alla quale non possiamo sottrarci ascoltando il canto religioso degli ebrei, quella confusione di suoni gutturali e stridenti che turba lo spirito e i sensi e che nessuna caricatura potrebbe esagerare? Ai nostri giorni lo spirito di riforma ha cercato di rendere a questo canto la sua antica purezza; ma tutto quello che gli ebrei d'intelligenza superiore hanno potuto fare a questo riguardo non è stato naturalmente che un tentativo infruttuoso perchè venuto dall'alto; esso non ha potuto prendere abbastanza radice per divenire una sorgente dove l'ebreo civilizzato, che cerca la vera fonte popolare, possa trovare gli elementi di cui ha bisogno per le sue creazioni artistiche. Egli cerca elementi naturali e non elementi creati colla riflessione, poichè questi *li ha prodotti egli stesso;* ma questi elementi naturali che egli cerca, non può trovarli che in questa manifestazione corrotta di cui abbiamo parlato.

Se l'artista ebreo, nella stessa guisa che ogni altro artista, è involontariamente e naturalmente condotto alla sorgente che racchiude la vita del popolo, è del pari involontariamente e necessariamente dominato dall'impressione ricevuta; nel suo modo di vedere e di produrre come artista.

I melismi e i ritmi della musica ebrea s'impadroniscono di ogni sua facoltà musicale nello stesso modo che il ricordo delle arie e dei ritmi delle nostre danze e dei nostri canti popolari costituiva la vera potenza naturale e protettrice dei creatori della nostra musica vocale ed istrumentale. Nella vasta cerchia degli elementi popolari ed artistici della nostra musica, la capacità musicale dell'ebreo civilizzato non può dunque afferrare che ciò che gli è in generale comprensibile; ma egli non può comprendere, a tal punto da potersene servire nell'arte, che ciò che gli ricorda, sotto qualunque rapporto, questa particolarità della musica ebrea. Se, prestando attenzione alla nostra musica artificiale e naturale, l'ebreo cercasse di penetrarvi nel fondo e riconoscervi la vera forza vitale, egli dovrebbe accorgersi che non

Digitized by Google

v'è là nulla che rassomigli alla *sua natura* musicale; ciò ch'egli vi trova di completamente straniero dovrebbe spaventarlo e fargli perdere ogni coraggio di prender parte alle nostre creazioni musicali. Ma la posizione che l'ebreo occupa in mezzo a noi, non lo dispone a iniziarsi in questo modo alla nostra natura: sia con intenzione, — appena egli riconosce la sua posizione particolare in confronto a noi, — sia involontariamente, — s'egli è restato in generale incapace di comprenderci, — l'ebreo non presta alla nostra arte ed al suo organismo produttivo che un'attenzione superficiale, per modo ch'egli ne distingue solamente le rassomiglianze esteriori che sono analoghe alla sua natura particolare.

Egli prenderà dunque necessariamente ed a caso una forma qualunque delle produzioni della nostra arte musicale per l'essenza stessa delle sue produzioni.

S'egli riproduce come artista questa forma, essa ci pare strana, fredda, indifferente, bizzarra e resa malamente, per modo che i pezzi di musica composti da un ebreo fanno su di noi il medesimo effetto che farebbe una poesia di Goethe recitata in gergo ebreo.

Nella stessa guisa che in questo gergo le parole e le costruzioni sono confuse nel gran disordine e pronunciate senza l'accento naturale, il musicista ebreo mescola le differenti forme e gli stili di tutti i maestri, e di tutte le epoche: le sue opere non sono che un *caos* composto delle forme particolari di tutte le scuole. Siccome in tutte queste produzioni non si tratta che di dire in generale qualche cosa e non già di trattare un soggetto che merita d'essere espresso, il rumor che si fa non può attirare l'attenzione che offrendo ad ogni istante, con un cambiamento di forma, un nuovo interesse.

L'emozione interiore, la vera passione trova la propria espressione ogni volta ch'essa sente il bisogno di manifestarsi. L'ebreo quale noi l'abbiamo dipinto non prova vera passione, soprattutto poi non quella che possa spingerlo alla produzione artistica.

Là dove non esiste questa passione, non vi è calma: la vera calma non è altro che la gioia della soddisfazione d'una vera e nobile passione. Non esiste che poltroneria là dove la calma non è stata preceduta dalla passione; ma il contrario della poltroneria è quell'agitazione febbrile che noi notiamo da un capo all'altro nelle opere

Digitized by Google

musicali degli ebrei, eccezion fatta per i passaggi dove essa lascia il posto ad una poltroneria d'idee e di sentimento.

Gli elementi artistici che rispondono alla natura dell'ebreo devono dunque, fino alla trivialità ed al ridicolo, portare il carattere della freddezza e dell'indifferenza, e noi siamo obbligati a designare il periodo del giudaismo nell'arte musicale moderna *come quello della più completa impotenza di produrre, di stabilità che conduce alla decadenza.*

Questo fenomeno non può essere meglio riconosciuto nè più completamente compreso che nelle opere d'un maestro d'origine ebrea, dotato dalla natura di una facoltà musicale che assai pochi dei suoi predecessori possedevano al medesimo grado.

Il completo risultato che ci ha dato l'esame delle ragioni della nostra antipatia contro l'elemento ebreo, tutto ciò che c'è in lui stesso di contraddittorio a nostro riguardo, la sua assoluta impotenza di mettersi in rapporto con noi, il suo tentativo infruttuoso di sviluppare frutti che sono germogliati su un terreno dal quale egli è escluso, tutto ciò si mostra al più alto grado e come un conflitto veramente tragico nella natura, nella vita e nelle produzioni artistiche di Mendelssohn, morto tanto giovane.

In quest'uomo noi riconosciamo che un ebreo può essere dotato del più bello, del più gran talento; ch'egli può aver ricevuto l'educazione più accurata, più estesa; ch'egli può avere la più grande, la più nobile ambizione, senza potere, coll'aiuto di tutti questi vantaggi, giungere una sol volta a produrre sul nostro spirito e sul nostro cuore quella profonda impressione che noi ci attendiamo dalla musica, e di cui la conosciamo capace, avendola provata tante volte, appena un eroe della nostra arte ci faceva udire uno dei suoi accenti. Quelli che si occupano specialmente della critica musicale e che dividono la nostra opinione, dovranno provare coll'analisi delle opere di Mendelssohn questo fatto che non può al certo venir contestato.

Ci basti, per spiegare l'impressione generale che faceva su di noi la musica di questo compositore, dire ch'essa non ci interessava che quando la nostra immaginazione, sempre più o meno avida di distrazione, era eccitata seguendo nei suoi numerosi rigiri questa serie di forme le più curate, le più fini, le più artisticamente eseguite, che divertivano come le combinazioni di colori d'un caleidoscopio; ma il

Digitized by Google

nostro sentimento musicale più elevato non era mai soddisfatto, quando queste forme dovevano esprimere i sentimenti profondi e vigorosi del cuore umano.

Sotto questo rapporto la stessa potenza produttiva, puramente formale, faceva del tutto difetto in Mendelssohn: così, appena egli volle elevarsi — come nell'oratorio — alla musica drammatica, fu obbligato d'impadronirsi francamente di tutte le particolarità della forma di tale o tal altro dei suoi predecessori ch'egli aveva scelto a modello.

È da notarsi che facendo così, Mendelssohn imitava, per l'espressione dello stile moderno, di preferenza il nostro vecchio maestro Bach: — Lo stile musicale di Bach si formava in quel periodo in cui la musica in generale s'affaticava per acquistare la facoltà d'una espressione più individuale, più elevata, più sicura: essa era allora ancora così imbevuta di formalismo, di pedanteria, che Bach non giunse che a forza di genio alla vera espressione di sentimenti umani.

Tuttavia lo stile di Bach sta a quello di Mozart e di Beethoven come la sfinge egiziana alla statua greca: come la sfinge con figura umana cerca di sortire dal corpo animale, così la testa umana di Bach fa degli sforzi per scuotere la forma. È una corruzione assai grossolana del gusto musicale del nostro tempo di permettere che s'adoperi nel medesimo tempo lo stile di Bach e quello di Beethoven, e di far credere che non esista fra questi due compositori che una semplice differenza di forma anzichè una differenza reale e storica! Ma è facile capirne la ragione: la lingua musicale di Beethoven non può essere parlata che da un uomo completo e pieno di sentimenti, poichè era la lingua di un'organizzazione musicale completa, a tal punto ch'essa volle elevarsi al di sopra della sfera della musica assoluta, per confondersi coll'essenza delle altre arti, nella stessa guisa che l'uomo completo aspira a confondersi nell'umanità; la lingua musicale di Bach, al contrario, può essere imitata da ogni buon artista, poichè in essa la forma prevale sull'espressione dei sentimenti puramente umani, che non vi dominano al punto da non ammettere che *il pensiero; la forma* vi entra in gran parte, poichè essa è ancora in via di sviluppo.

Mendelssohn, cercando di esprimere un pensiero vago e senza valore in un modo interessante ed abbagliante, ha, se non inventato, almeno esagerato ciò che v'è d'incerto, d'arbitrario e di confuso nello

Digitized by Google

stile musicale del nostro tempo. Mentre Beethoven, che termina la serie dei grandi artisti musici, si sforzava di giungere all'espressione più chiara e più sicura dando, nei limiti del possibile, alle sue creazioni musicali una forma precisa e plastica, Mendelssohn cancella, nelle sue opere, queste forme, e non produce che dei contorni fantastici e vaghi: lo splendore d'un colore incerto può bensì produrre il suo effetto sull'immaginazione capricciosa, ma il bisogno che prova l'anima di arrivare alla contemplazione esatta d'un'opera artistica attende sempre di venir soddisfatto.

Non è che sotto il peso del sentimento di questa impotenza ed in preda ad una rassegnazione melanconica che Mendelssohn ci pare originale, — originale nel senso soggettivo e come una nobile individualità che, posta dinanzi all'impossibile, si rende conto della propria impotenza.

È questo, che noi abbiamo chiamato il tratto tragico del carattere di Mendelssohn. Se nel dominio dell'arte noi volessimo accordare la nostra simpatia all'individualità, noi non potremmo rifiutarla a Mendelssohn, dovesse pur essa venir diminuita dal pensiero ch'egli non aveva realmente coscienza di ciò ch'egli aveva di tragico nella sua situazione.

Ma nessun altro compositore ebreo eccita in noi tanta simpatia, quanto Mendelssohn. Un musicista di questa razza, la gloria del quale si è sparsa ai nostri giorni per tutto il mondo, ha scritto le sue opere in vista di quella parte del pubblico nella quale il gusto musicale non ha più bisogno di essere guastato, ma che si può già sfruttare. Il pubblico dell'Opera d'oggi ha dimenticato da un pezzo di chiedere all'arte drammatica ciò che naturalmente le si deve chiedere. I teatri non sono frequentati che da quella parte della società borghese, che non varia le sue occupazioni che per sfuggire la noia: ma non è la potenza dell'arte che può guarire l'uomo malato di noia; esso è realmente incurabile: non si può che *ingannarlo sulla sua malattia* presentandogli un altro genere di noia.

Il celebre compositore di opere al quale abbiamo già fatto allusione s'è incaricato di procurare al pubblico questo rimedio illusorio (1). — Sarebbe superfluo entrare in un esame approfondito dei

(1) Chiunque ha osservato la distrazione e l'indifferenza che mostrano senza

Digitized by Google

mezzi artistici di cui si serve con profusione questo artista per raggiungere il suo scopo; basterà conoscere ch'egli sa assai bene ingannare il pubblico, — i suoi successi ne sono la prova; — egli riesce soprattutto a far accettare dai suoi uditori annoiati questo gergo, che noi abbiamo già caratterizzato, come un'espressione moderna e piccante di tutte le trivialità che loro si son già tante volte recitate nella loro assurdità primitiva. Non vi sarà da stupire che questo compositore prenda ugualmente cura d'introdurre nelle sue opere quelle grandi catastrofi dell'anima che scuotono così profondamente l'uditore, poichè si sa quanto le persone che sono in preda alla noia cercano simili emozioni. Chiunque rifletta alle ragioni che assicurano il successo in tali circostanze, non sarà sorpreso di vedere quest'artista riuscire così completamente. La facoltà d'ingannare è così grande in questo artista, che inganna perfin se stesso, e forse egli lo vuole in rapporto a se stesso come in rapporto al pubblico. Noi crediamo infatti ch'egli vorrebbe creare delle opere d'arte; ma sa benissimo che non è capace di farlo: per uscire da questo penoso conflitto tra la sua volontà e la sua potenzialità, egli compone delle opere per Parigi, e le fa eseguire negli altri paesi, — ciò che è ai nostri giorni il mezzo più sicuro per acquistare la gloria di artista senza essere artista. Quando lo vediamo così oppresso dalla fatica ch'egli adopera per ingannar se stesso, ci appare quasi come un personaggio tragico; ma v'è in lui troppo interesse personale in giuoco, perchè non si aggiunga assai l'elemento comico: d'altronde il giudaismo che regna nelle arti, e che questo compositore rappresenta nella musica, si distingue soprattutto per la sua impotenza di commuoversi e per il ridicolo che gli è inerente.

Vi è qualche cosa di assai caratteristico nella posizione che prendono gli altri musicisti ebrei civilizzati per rispetto a questi due compositori più celebri di loro.

I partigiani di Mendelssohn abborriscono il celebre compositore d'opere di cui or ora abbiamo parlato: un altro sentimento d'onore

---

alcun ritegno gli ebrei durante la celebrazione musicale del loro culto, comprenderà perchè il compositore ebreo non si sente per nulla offeso quando vede il pubblico del teatro manifestare le medesime disposizioni; egli comprenderà che l'artista ebreo può continuare a lavorare malgrado tali manifestazioni, poichè esse gli devono apparire assai meno indecenti nel teatro che nella chiesa.

Digitized by Google

fa loro comprendere quanto esso comprometta il giudaismo dinanzi alla miglior parte del pubblico: e così essi sono senza pietà nei giudizi che fanno di lui. I suoi partigiani invece si esprimono con assai maggior circospezione sul conto di Mendelssohn: essi apprezzano assai più con invidia che con ostilità manifesta il successo ch'egli ha ottenuto nel mondo *serio*. Una terza frazione, quella degli ebrei che continuano a comporre, cerca di impedire ogni scandalo fra di loro a fine di non provocare l'attacco e di poter continuare tranquillamente la loro fabbricazione di musica: il successo incontestabile del grande compositore d'opere merita, ai loro occhi, considerazione: essi dicono che vi deve ben essere qualche cosa, quantunque non si possa approvare tutto e far passar tutto per *solido*.

In verità, gli ebrei sono troppo intelligenti per non sapere ciò che c'è in fondo di tutto ciò!

Lo studio serio dei fatti precedenti, la cui conoscenza completa risulta dall'esame e dalla giustificazione della nostra ripugnanza involontaria contro l'elemento ebreo, ha soprattutto per risultato *di constatare l'impotenza dell'epoca musicale odierna.*

Se i due compositori ebrei di cui abbiamo parlato avessero realmente fatto progredire l'arte musicale, noi dovremmo confessare che siamo rimasti indietro in causa di una incapacità organica di cui saremmo le vittime. Ma non è così: al contrario, la facoltà individuale puramente musicale è in noi, comparativamente colle età anteriori dell'arte, piuttosto aumentata che diminuita. *L'impotenza esiste nello spirito stesso della nostra arte, che aspira ad una vita diversa dalla vita artificiale che faticosamente le si conserva.*

Le opere di Mendelssohn, di questo artista dotato di raro talento, ci forniscono la prova dell'impotenza *del genere attuale dell'arte musicale;* la nullità *della nostra vita pubblica*, *l'assenza completa di veri sentimenti e di bisogni artistici* vien dimostrata con la maggior evidenza dal successo ottenuto da un certo compositore d'opere ebreo.

Questi fatti di una così alta importanza devono ora attrarre l'attenzione esclusiva di ognuno che ami veramente l'arte.

Dobbiamo farne l'oggetto delle nostre meditazioni, delle nostre ricerche per poterne penetrare tutto il significato.

Chiunque indietreggerà dinanzi a questo studio faticoso, sia per difetto di naturale disposizione, sia perchè non voglia riconoscere

Digitized by Google

fatti che dovrebbero fargli abbandonare la via noncurante in cui egli rimane privo d'idee e di sentimenti, noi classificheremo costui in quella *ebreite* dell'arte, che ha ricevuto il suo nome, ma non la sua significazione reale, dai veri ebrei, a causa della loro fisonomia a loro così somigliante.

Gli ebrei non hanno potuto impadronirsi della nostra arte che quando si è dovuto manifestarvi ciò che incontestabilmente essi hanno fatto, — cioè, — *l'assenza completa d'un principio vitale.* Fino a tanto che l'arte era un organismo animato da un principio vitale, cioè fino al tempo di Mozart e di Beethoven, non vi sono stati compositori ebrei: era impossibile che un elemento interamente estraneo a quest'organismo prendesse parte alle produzioni di questa vita.

Quando la morte che consuma l'interno di un corpo diventa manifesta, allora solo gli elementi al di fuori di lui sono abbastanza forti per impadronirsene e dissolverlo. Allora la carne si decompone e produce la massa vivente dei vermi: ma chi considererebbe ancora al loro aspetto il corpo come vivente? Lo spirito ossia *la vita* ha lasciato questo corpo per congiungersi a ciò che gli è analogo, che è precisamente la vita.

Non è dunque che nella vita reale che noi potremo ritrovare lo spirito dell'arte, e non già nel suo cadavere corroso dai vermi.

Noi abbiamo detto in principio che gli ebrei non contarono nel loro seno dei veri poeti: noi siamo dunque obbligati a parlare qui di Heine. Al tempo in cui Goethe e Schiller scrivevano poesia, noi non troviamo infatti alcun poeta ebreo; ma in questi tempi in cui la poesia è diventata una menzogna, in cui la nostra vita così completamente vuota di poesia può produrre tutto fuorchè un vero poeta, quest'ebreo, dotato di rare facoltà poetiche, ha la missione di mettere a nudo, co' suoi vivaci sarcasmi, la menzogna, l'ipocrisia gesuiticamente prosaica di questi fabbricatori di versi che si davano l'aria di poeti. Il suo estro satirico non ha risparmiato neppure i suoi fratelli, quei celebri compositori che pretendono essere artisti: nessuna menzogna trova grazia presso di lui; il demonio implacabile della negazione di ciò che merita d'esser negato, non gli lasciava riposo; spinto da lui, e con una soddisfazione fredda ed ironica, egli ha distrutto tutte le illusioni della menzogna volontaria dell'età

Digitized by Google

nostra (1). Quest'uomo fa la coscienza del giudaismo nella stessa guisa che il giudaismo è la coscienza della nostra civilizzazione moderna.

Noi dobbiamo ancora parlare di un altro ebreo che si produsse fra di noi come autore. Egli è uscito dalla sua posizione di ebreo per unirsi a noi al fine di liberarsi: egli non è riuscito ed ha dovuto comprendere che non vi riuscirà *che cercando con noi la liberazione comune, che deve fare di noi tutti dei veri uomini.*

Ma diventar uomo con noi è, per gli ebrei, prima di tutto cessare di essere ebrei. Boerne aveva cessato di esser tale, ed è precisamente lui che c'insegna che questa liberazione non può essere ottenuta *in una dolce quiete e in una comunanza fredda ed indifferente*, ma ch'essa è per gli ebrei, come per noi, *il premio d'una lotta piena di fatiche, di patimenti e di dolori.*

Prendano francamente parte gli ebrei a questa lotta che deve distruggere la nostra natura attuale, e noi saremo uniti ed inseparabili! Si rammentino in pari tempo che *liberazione* dalla maledizione che pesa su di essi non può essere che quella di Ahasverus: l'*Annientamento!*

R. Wagner.

---

(1) Le sue menzogne furono rivelate dai compositori ebrei che le mettevano in musica.

Digitized by Google

COMPOSITORE DI MUSICA E POETA

A tutti i giuristi, e a moltissimi non giuristi, è nota la quistione insorta, cinque anni or sono, fra Verga, autore del dramma *La Cavalleria Rusticana*, da una parte, e Mascagni, autore dell'opera da quel medesimo titolo, e l'editore suo Sonzogno dall'altra. Triste quistione, perchè in essa due fra i più eletti ingegni italiani contemporanei disputavano di danaro in nome dell'arte, ma importantissima quistione in pari tempo. Imperocchè i passi di legge, di fronte ai quali essa è stata sollevata e discussa, non possono, come si vedrà, venire interpretati senza risalire alla ragione della legge, la qual ragione è, in generale, l'intimo rapporto intercedente fra il prodotto intellettuale e il suo autore, sottile quindi assai di sua natura, ma nel detto particolare caso ancor più, perchè ella consiste nel duplice rapporto di un'unica opera d'arte, cioè di una composizione musicale su di un testo poetico, si chiami essa canzone, opera, od altrimenti, con due autori, il musicista e il poeta, e nella proporzione in cui si trova il lavoro intellettuale dell'uno con quello dell'altro. E ad accrescere l'importanza della quistione si aggiungeva allora l'assoluta novità di essa nella giurisprudenza italiana.

La fattispecie, che diede luogo alla quistione, era la seguente:

Mascagni aveva avuto permesso da Verga di valersi del dramma *La Cavalleria Rusticana*, per ricavarne il testo di un'opera musicale, e si era obbligato a retribuirlo con « quella parte di utili che la legge gli attribuiva sugli introiti per diritto di autori ». Ma una disposizione di legge di questo genere non esiste, epperò rimase impregiudicata fra Verga e Mascagni la quistione del come e del

Digitized by Google

quanto il primo dovesse essere retribuito dal secondo, quando l'opera musicale sul testo del Verga fosse stata effettivamente composta e rappresentata. Il Mascagni non musicò il dramma prosastico di Verga, ma una riduzione di questo a libretto musicale in versi, da lui commessa ai valenti verseggiatori Targioni-Tozzetti e Menasci. Riduzione, libretto, in cui è conservata bensì la favola del Verga, e conservati sono i personaggi, l'andamento, e le situazioni drammatiche del dramma in prosa, ma vi sono anche introdotte notevoli aggiunte, e qualche personaggio di più. Ottenuto dall'opera del Mascagni quel rapido e mondiale successo che tutti sanno, accompagnato naturalmente da ragguardevoli incassi e lucri per il compositore e per l'editore suo, il Verga si fece avanti domandando la parte spettantegli, come *coautore*, a termini delle leggi esistenti, e, non essendo stato possibile amichevole accordo fra le parti, il Verga ricorse ai Tribunali.

La quistione si aggirava intorno all'interpretazione degli articoli 5, 6 della citata legge 19 settembre 1882 sui diritti d'autore.

L'articolo 5 suona: « quando il diritto esclusivo di pubblicare, di riprodurre, o di spacciare un'opera appartiene in comune a più individui, si presume, sino a prova contraria, che tutti ne abbiano una parte eguale, e ciascuno di essi può esercitare per intiero quel diritto, salvo agli altri la facoltà di ottenere il compenso della parte che loro spetta. — In caso di cessione, sono tenuti in solido a questo compenso il cedente e il cessionario, se a quest'ultimo era noto che il diritto cedutogli apparteneva in comune anche agli altri ».

L'articolo 6 suona: « lo scrittore di un libretto o di un componimento qualunque, posto in musica, non può disporre del diritto di riprodurre e spacciare la musica; ma il compositore dell'opera musicale può farla riprodurre e spacciare congiuntamente alle parole, a cui la musica è applicata. — Lo scrittore in tal caso ha il diritto medesimo concesso dall'articolo precedente a chi ha in comune con altri il diritto di autore sopra una stessa opera ».

Applicando questi due articoli alla suddetta fattispecie, Verga pretendeva comunione di diritti con Mascagni sull'opera *Cavalleria Rusticana*, e questa comunione pretendeva di parti eguali, perchè niuna prova si potesse nel caso dare del contrario; in altri termini, Verga pretendeva la metà di tutti quanti i lucri fatti e da farsi da

Digitized by Google

Mascagni e dall'editore suo, sia colla rappresentazione teatrale dell'opera *Cavalleria Rusticana*, sia collo spaccio di ogni guisa di riduzioni, trascrizioni totali o parziali della medesima, destinate ad ogni altra specie di esecuzione pubblica e privata.

Mascagni e Sonzogno negavano recisamente la comunione eguale dei lucri in discorso con Verga, non gli volevano accordare che una partecipazione assai minore, e propriamente in forma di prezzo o compenso del servizio da lui prestato alla composizione musicale colla sua opera letteraria. E adoperavano varie specie di argomenti onde porre in essere la *contraria prova*, di cui è detto nell'art. 5.

La lite, definita dal Tribunale di Milano con sentenza 12 marzo 1891, pienamente favorevole alle pretensioni di Verga, lo fu poi in modo più favorevole a Mascagni che a Verga dalla Corte di Milano, con sentenza 16 giugno 1891, confermata dalla Cassazione di Torino con sentenza 9 agosto 1892.

Oramai la causa Verga-Mascagni-Sonzogno è finita e dimenticata, e sulle peculiarità della medesima non è mio proposito ritornare, ma rimane la quistione sostanziale e più generale che essa implicava, la quistione cioè: se si possa ammettere comunione in parti eguali fra l'autore di un prodotto letterario musicabile, e il compositore che lo mette in musica, e ne fa una canzone, un'opera, od una composizione musicale di altro nome qualunque. La qual quistione è anzitutto psicologica, epperò, come dissi dapprincipio, delicata e sottile assai, quistione cioè se alla produzione di quelle opere intellettuali si possa ammettere che poeta e compositore abbiano in ugual misura contribuito.

Ma, s'intende bene, la quistione non può discutersi esclusivamente nel campo dell'astrazione e della scienza psicologica; da questo non si vuol desumere che una premessa all' interpretazione della legge positiva, la qual legge consiste negli articoli 5, 6 surriferiti, della legge 19 settembre 1882 sui diritti d'autore. Potrebbe darsi che questi articoli, rettamente intesi, rendessero superflue quelle astratte discussioni; potrebbe darsi invece che i risultati di quelle discussioni servissero ad interpretare gli articoli medesimi. Come però è certo che il pensiero del legislatore non può non essersi rivolto anzi tutto a quel punto astratto e scientifico di partenza, l' investigare codesto punto è anche certamente indispensabile preparazione ad una

Digitized by Google

retta interpretazione delle disposizioni, in cui il legislatore ha espresso l'opinione sua, qualunque debba poi essere il risultato della interpretazione medesima.

Io ho avuto più volte occasione di studiare l'un punto e l'altro, cioè la relazione scientifico-psicologica intercedente fra l'autore di un libretto d'opera o d'altro testo musicale e l'autore della musica, e la più retta interpretazione degli articoli 5, 6 della legge 19 settembre 1882, e sempre in occasione della lite Verga-Mascagni-Sonzogno (V. *Intorno ai diritti dell'autore del libretto di un'opera di canto, ecc.* Pisa, 1891, e *Foro it.*, XVII, pag. 41 e 1020). Farò qui ora mio pro dei precedenti miei studi, aggiungendovi quelle considerazioni che ulteriormente venni facendo in proposito.

Osserverò anzitutto che non fu buon consiglio di coloro che trattarono la quistione Verga-Mascagni-Sonzogno, il non generalizzare il loro discorso a tutte quante le composizioni musicali su di un testo poetico qualunque, mentre il disposto dell'art. 6 surriferito contempla appunto « un componimento musicale qualunque ». Se quei giureconsulti, cui diede ragione la citata sentenza del Tribunale di Milano, si fossero, per es., domandati, se anche il poeta autore di una canzone potrebbe pretendere a metà dei lucri ricavati dal compositore che l'avesse messa in musica, e resa popolare, difficilmente avrebbero risposto di sì, e creduto che il legislatore italiano fosse dello stesso avviso, e di qui avrebbero tratto motivo a dubitare di una uguale risposta rispetto ad un'opera musicale, poichè è manifesto che i due casi, non per natura, ma per grado soltanto fra loro differiscono.

E anche stimo opportuno premettere l'osservazione che l'importanza pratica della quistione non è molta. Imperocchè ben di rado può accadere che un compositore musicale italiano, sapendo che la legge accorda all'autore di un testo qualunque da lui musicato una partecipazione al lucro delle rappresentazioni ed esecuzioni, non si accordi con lui per un equo compenso prima che quelle avvengano. Nel caso speciale di un libretto musicale commesso addirittura dal compositore al poeta, quel previo accordo non può mancare, nè manca mai, nè in Italia, nè in nessun paese. Ovvia osservazione codesta, sfuggita pure ai partigiani della parificazione del compositore musicale e del poeta nel diritto sul testo musicato, e nei lucri prove-

Digitized by Google

nienti dalla rappresentazione e dallo spaccio della composizione. Che se vi avessero posto mente, ne avrebbero desunto nuovo argomento per dubitare della loro tesi. Imperocchè, quanto ai libretti d'opera in particolare, non si è mai veduto in Italia, terra classica dell'opera musicale, ricevere il poeta autore dal musicista altro che una data somma, e nessuno ha mai pensato, nè musicista, nè librettista, ad una proporzione qualunque fra quella somma e i lucri delle rappresentazioni e delle altre esecuzioni dell'opera musicale, lucri che del resto sono sempre problematici nel momento in cui il librettista riceve il suo compenso dal compositore committente. Il celebre Romani, in particolare, autore dei libretti delle opere di Bellini, si accontentava di modeste corresponsioni, che Bellini stesso riconosceva inadeguate. Ora egli è certamente difficile ad ammettersi che ragione e legge abbiano a porsi in contraddizione all'uso comune in quei casi, nei quali quell'uso non ha potuto operare in virtù di qualche singolare combinazione.

Quale sia il rapporto, la parte di cooperazione del compositore musicale e del poeta, il cui testo viene musicato, la coscienza pubblica ha già definito in senso generale e negativo, prima che la scienza si facesse ad investigarlo. Il pubblico cioè non ammette che quel rapporto sia di uguaglianza, e l'opera del musicista reputa di gran lunga più importante di quella del poeta. Lo si è veduto in Italia, appunto in occasione della lite Verga-Mascagni. Non appena la sentenza del tribunale di Milano fu conosciuta, venne anche censurata in tutta Italia, sia nei giornali, sia nei privati convegni, come sovranamente ingiusta, come una vera enormità. Codesto giudizio non può non dare a pensare anche al giurista filosofo. Imperocchè poeta e musicista rivolgonsi appunto principalmente al pubblico, il quale, se è competente a giudicare della bontà di un prodotto musicale, deve esserlo anche a discernere nel sentimento suo la parte rispettiva che hanno il testo e la musica nel produrlo. Al responso della pubblica coscienza in proposito non è facile che la scienza contraddica con buon fondamento, come in generale contraddizioni non sono facilmente ammissibili fra scienza e senso comune in materie in cui questo è competente a pronunciarsi. Vuolsi dunque ricercare, se la scienza abbia o no ragioni sufficienti di dissentire dalla coscienza

Digitized by Google

pubblica, nel definire la parte del musicista e del poeta in una composizione musicale su di un testo fornito al primo dal secondo.

Ogni investigazione scientifica risolvesi in un appuramento di fatti, ma allorquando i fatti che essa deve appurare non sono del dominio della comune esperienza, è opportuno metodo quello di orientarsi più o meno da lontano, per via di altri fatti più noti, che sono effetti diretti o indiretti dei primi. Ciò vale in ispecial modo per le ricerche psicologiche, nel senso che gli intimi fatti dell'umano sentire, che esse hanno per oggetto, possono anzitutto presagirsi ponendo mente a talune manifestazioni che ne conseguitano nella vita e nel costume degli uomini.

È al certo una ricerca psicologica quella della rispettiva importanza della musica e del testo in una composizione musicale di un testo qualunque, e questa importanza, qualunque ella sia, è un fatto, non una necessità razionale, e propriamente una percezione dell'interno e comune sentire. Prima adunque di appurare questo fatto, di studiarne le cause nell'interior sentimento di chi percepisce una rappresentazione od esecuzione qualunque di un testo musicato, vuolsi ricercare se nell'esterna condotta di lui apparisca qualche cosa che debba supporsi effetto e manifestazione di un corrispondente fatto psicologico.

Or non è dubbio che il contegno del pubblico nelle audizioni di testi musicati, delle opere musicali in particolare, è tale da far ritenere che nel sentimento suo la musica ha una importanza senza paragone più grande che il testo o il libretto. Al contenuto di questo infatti nessuno pon mente, se non per afferrare e comprendere le così dette situazioni, e la sua attenzione si concentra tutta nella musica ispirata da queste. Molte volte la situazione drammatica è additata ed espressa così efficacemente dai generali caratteri della musica, e occasionata dallo stesso atteggiamento degli artisti, che alle parole del libretto non si bada. Che se il canto si segue, ponendo mente alle parole dell'artista, o a quelle del libretto, se l'artista non pronuncia bene, ciò non si fa se non per meglio comprendere e gustare la musica; e se le parole del libretto si tengono a mente, gli è unicamente per richiamare la musica; non si ripetono quelle infatti fra sè e sè, se non per accompagnarvi la melodia corrispondente. Chi fu visto mai comperare un libretto d'opera, se non per pre-

Digitized by Google

pararsi all'audizione di questa, e per servirsene durante la medesima? Buono del resto o cattivo sia il libretto dal punto di vista letterario, ciò non influisce per nulla sul godimento che il pubblico ha della musica, e pur troppo noi abbiamo non pochi esempi di opere musicali italiane del nostro secolo, composte su libretti infelicissimi, comprese non poche del sommo Verdi (1). Che se il libretto è buono, non è a dirsi che per questo motivo l'uditore abbia maggior godimento dalla musica, o che egli abbia ed avverta contemporaneamente due godimenti, l'uno letterario, l'altro musicale. Non è mai infatti accaduto che l'autore di un ottimo libretto d'opera, il Romani per es., sia stato chiamato alla ribalta insieme al maestro ed agli artisti. Udita poi e riudita un'opera musicale, accade tanto frequentemente che le più efficaci melodie rimaste in mente si vadano fra sè e sè ripetendo insieme alle parole, quanto sole. Che anzi questa ripetizione delle melodie senza le parole è assai più frequente della ripetizione con parole, chi pensi alle innumerevoli e continue private riproduzioni di brani d'opera sul piano solo.

Se tutti questi fatti non bastassero a provare che l'efficacia della musica sul sentimento del pubblico è, senza paragone, maggiore di quella del testo musicato, io non so quando mai una tesi di fatto potrebbe ritenersi provata.

E dunque già da questo fatto è lecito presagire e inferire che, ove si penetri ed analizzi ciò che accade nell'interno dell'animo umano durante l'audizione di un testo musicato, vi si debba constatare il primato d'importanza della musica sulla parola.

Per me, come per il pubblico, e come per non pochi competentissimi giudici, alla testa dei quali il divino Mozart (V. più sotto), codesto primato d'importanza della musica sul testo nell'animo umano è un fatto psicologico certissimo. E tenterò ora di confermare codesta tesi, facendomi a studiare più direttamente la psicologica relazione che fra quei due elementi intercede.

Certa cosa ella è che il testo, il libretto, fornisce al musicista il subbietto, cioè l'occasione della sua, e veramente sua propria ispirazione. È noto infatti che tutti i celebri compositori d'opere musi-

(1) Ciò osserva anche A. Pougin nel suo « *Verdi* » (Paris, 1876), specialmente rispetto all'opera *Il Trovatore* (p. 151).

Digitized by Google

cali posero il più grande studio nel procacciarsi poeti di loro genio, buoni almeno a scegliere un soggetto (1), ad inventare situazioni idonee ad ispirarli, a disporre gli uditori ad apprezzare e gustare la loro ispirazione. Se qualche volta essi non furono abbastanza accurati o fortunati sotto quel rispetto, la loro musica ne risentì, onde per es. il Donizzetti attribuiva il poco successo di talune parti del *Guglielmo Tell* di Rossini ai difetti del libretto (2). E il Donizzetti medesimo vide male accolto dal pubblico il canto finale della *Lucrezia Borgia*, e l'aria del tenore nel secondo atto dell' *Elisir d'Amore*, non per altro motivo se non perchè quei canti da lui imposti al Romani, o per compiacere un artista, o per un personale capriccio, non rispondono alla cosidetta *logica della situazione* (3). Nessuno più del sommo melodista Bellini comprese la necessità di un intimo connubio della poesia colla musica, per cui quella sia la più appropriata a svegliare e accendere l'ispirazione, anzi le successive ispirazioni del compositore musicale, secondo il proprio genio di questo, e a farle gustare dal pubblico in un ordine progressivo, logico e incalzante. « Datemi dei buoni versi, diceva egli, ed io vi darò della buona musica » (4). Similmente esclamava Händel: « come può un musicista fare qualche cosa di bello, se non ha belle parole? » (5).

---

(1) Il Pougin (op. cit., p. 186) osserva che il primo libretto del *Simon Boccanegra*, scritto da Piave, non ispirò gran fatto il Verdi, il quale più tardi fece rifare il libretto da Boito. — Anche lo Zenger (*Beilage* dell'*Allg. Zeit.*, 2 ott. 1892) ritiene che il divino Mozart fu, sotto certi rispetti, inferiore a sè stesso nel *Così fan tutte*, per causa del poco felice libretto.

(2) *Felice Romani*, di Emilio Branca, Loescher, 1882, pag. 213, 225.

(3) Talvolta il musicista sceglie egli stesso il soggetto del libretto, come fece Verdi per la *Traviata* (v. Pougin, op. cit., p. 155).

(4) Diceva il Romani: « pochi compositori in Italia, e forse nessuno ai dì nostri, conobbero, come Bellini, la necessità di una stretta colleganza della musica colla poesia, colla verità drammatica, col linguaggio degli affetti, colla evidenza della espressione » (op. cit., p. 295).

(5) Tutti i famosi libretti scritti dal Romani per il Bellini furono il risultato di vicendevoli suggerimenti, di reciproche insistenze, di lunghe e animate discussioni, nelle quali o il poeta secondava il pensiero del musicista, oppure il contrario accadeva, e persino qualche volta venivasi ad una specie di transazione fra l'uno e l'altro. Più frequentemente però accadeva la prima cosa; Bellini medesimo additava al Romani il genere del libretto che meglio rispondeva alla momentanea sua ispirazione; egli eseguiva talvolta sul pianoforte davanti al Romani la musica, a cui questo doveva applicare le parole, e ciò avvenne p. es. rispetto

Digitized by Google

E il Wagner, il Boito, il Leoncavallo, in virtù della stessa persuasione, vollero essi medesimi comporre i libretti che poi misero in musica (1).

Ma se da tutte queste considerazioni emerge la grande, anzi vitale importanza del testo nella composizione di musica vocale, non ne consegue affatto che tale importanza sia pari a quella della musica. La parola è mezzo indispensabile affinchè il musicista si ispiri alla volta sua, ma appunto non è che un mezzo; il fine è la musica, e non altro che la musica, sono i suoni e i movimenti, la melodia, l'armonia, il ritmo, in cui si esprime l'ispirazione del musicista. Imperocchè il linguaggio della musica è un linguaggio a sè, il piacere d'udire un'esecuzione musicale è un piacere a sè, affatto differente da quello della lettura o dell'audizione delle composizioni letterarie, sicchè coloro i quali, avendo letto o udito i versi del poeta, si fanno ad ascoltare la musica ispirata da essi, ripetono in sostanza dentro sè medesimi ciò che è già accaduto nel musicista, cioè si dipartono dalla poesia per arrivare al canto, per comprendere e gustare questo canto, comprendimento e gusto che sono dunque il fine a cui mirano. Vero è che il linguaggio musicale, come si ispira da quello del poeta, così anche serba intime analogie con questo, di tuono e di ritmo, ma, pure avendo il tuono dominante e il ritmo della musica la loro ragione, nella intonazione e nel metro della poesia, il

---

alla famosa aria della *Straniera*: « *Or sei pago, o Ciel tremendo* »; tal'altra volta il Bellini faceva rifare più volte a Romani un passo di poesia, onde ridurlo a perfetta rispondenza colla propria interiore ispirazione, come p. es. dieci volte la poesia dell'inno di gioia di Amina nella *Sonnambula*, e più volte la famosa cavatina della « *Casta Diva* » nella *Norma*, della quale egli medesimo scrisse otto volte la musica. Oppure il Bellini obbligava il Romani a mutare il ritmo della sua poesia, come p. es. nella *Norma* a sostituire in un passo i versi ottonari ai senari (*ib.*, p. 147, 159, 160, 162, 163, 169-170). — Consimili cose racconta il Pougin (op. cit.) rispetto a Verdi. « Verdi est l'auteur de tous « ses poèmes, c'est-à-dire, que non seulement il choisit toujours le sujet de ses « opéras, mais encore qu'il trace le canevas des livrets, en indique toutes les « situations, les construit presque entièrement en ce qui concerne le plan général, « présente les personnages et les caractères, de telle façon que son collaborateur « n'a plus qu'à suivre ses indications, à parfaire l'ensemble, à écrire les vers ».

(1) Il Mascagni descrisse la genesi e lo svolgimento dei concetti musicali del suo *Ratcliff* sotto l'impressione della lettura e delle recitazioni che andava facendo fra sè e sè dei versi di Heine tradotti da Maffei.

Digitized by Google

linguaggio musicale diversifica sostanzialmente da quello del poeta, perchè le concrete combinazioni dei suoni, la melodia e l'armonia, che formano il vero contenuto del primo, sono una creazione tutta propria del musicista, sono idee musicali, fra le quali e la parola del poeta non intercede nessun necessario legame. Di guisa che il musicale linguaggio, nonostante l'intima sua analogia con quello poetico, è una vera trasformazione di questo, un ordine di concetti e di impressioni, che si estolle al disopra di questo, e in sè medesimo lo assorbe. E ciò fa ancora più chiaramente comprendere che per chi non si accontenta di leggere o di udir leggere un testo poetico destinato ad essere musicato, ma vuole anche udire la musica, vocale o istrumentale che vi è stata adattata, questa audizione, questo piacere, la musica in una parola, è veramente la cosa di gran lunga principale.

Non altrimenti intese e rappresentò l'efficacia e l'importanza rispettiva della poesia e della musica nell'interno sentire di chi ode un'opera in musica, il Principe dei moderni musicisti, il Mozart (1). « Poichè la musica, egli dice, colpisce e investe i sensi in modo immediato e più forte di ogni altra arte, trattiene per un momento l'impressione che può fare la espressione poetica col mezzo della parola; inoltre essa agisce in un modo immediato, e finora, a quel che sembra, inesplicato, sulla fantasia e sul sentimento, con tal virtù di eccitamento che del pari sorpassa per un momento quella della poesia » (2). E nello stesso modo pensano e si esprimono pure anche i due più recenti filosofi della musica, Hanslick (3) e Rübinstein (4).

A viemaggiormente confermare la tesi del Mozart, giova approfondire la propria indole dell'impressione che fa la musica su chi l'ascolta.

Tutte le arti sono ministre del bello, varie come questo, e che ciascuna rappresenta coi mezzi e nelle forme sue proprie. Ma il bello non è sempre una impressione piacevole, benchè ci sia chi definisce il bello ciò che piace. Bisogna, a parer mio, distinguere le arti imi-

(1) È celebre il detto di Rossini: « Beethoven è grandissimo, Mozart è unico ».
(2) V. Jahn, *Mozart*, III, 91.
(3) *Vom musikalisch Schönen*. Leipzig, 8ª ediz., *passim*.
(4) *Die Musik und ihre Meister*. Leipzig, 1892, 4ª ediz., *passim*.

Digitized by Google

tatrici della natura, da quelle che non sono tali, come per es. l'architettura e la musica, fra le quali ultime due l'analogia è stata già da molti osservata. Nelle prime, come per es. nelle cosidette arti belle, e nella poesia drammatica e nell'epica, l'impressione immediata dell'opera d'arte può essere disgustosa anzichè piacevole, e ciononondimeno la scena rappresentata o narrata può essere bella, solo perchè creazione del poeta, che persuade come la natura, mentre non è una mera copia di questa. Nelle arti belle e nella poesia l'essenza del bello non consiste nel piacere, ma nella verità dell'invenzione, e tanto è più bella e ammiranda l'opera d'arte, quanto più l'invenzione si discosta dalla comune esperienza, pur serbando l'intrinseca sua veridicità. Oppure, se all'idea del bello si vuol congiungere quella del piacere, si può dire che l'essenza del bello è un piacere ideale, prodotto in noi da quel connubio della verità colla creazione. Al qual piacere ideale può aggiungersi, o no, anche un altro piacere, sia sentimentale, sia sensuale, ma non è necessario accompagnamento; talvolta anzi, come notavo dianzi, vi si può accompagnare, bensì dentro certi limiti, anche un senso di disgusto. Il bello musicale invece, come l'architettonico, differisce sostanzialmente da quello delle così dette arti imitatrici della natura, e affatto *sui generis*. Esso è sempre un bello piacevole, cioè la percezione di esso è sempre e immediatamente accompagnata da un'azione sui sensi, come dice Mozart, e propriamente da un'azione o sensazione piacevole, di cui è organo l'udito. Sensazione bensì codesta non puramente materiale, ma che ad una percezione ideale va unita, per cui anche il sentimento vi si accompagna, e tanto più squisita, quanto più alta è la idealità, delicato il sentimento che vi si associano, ma piacevole sempre, non mai disgustosa, perchè la musica si possa dir bella. Che cosa è musica, se non melodia vocale o strumentale, che si svolge e si completa nell'armonia? (1). Ora la melodia è certamente destinata a produrre una sensazione piacevole per mezzo dell'udito; sensazione piacevole, piacere, impossibile a spiegarsi nelle remote sue cause, le quali risiedono nell'intima economia fisiologico-psicologica dell'essere umano; sensazione e sentimento ad un tempo, che per gradi infiniti si possono estollere al di sopra della volgarità, ma

(1) V. Feldegg, *Das Gefühl als Fundament der Weltordnung*.

Digitized by Google

piacere sempre e sensazione piacevole anzitutto; una melodia non piacevole è tanto poco conciliabile coll'idea del bello musicale, quanto una musica senza melodia.

La creazione intellettuale, cioè la fantasia creatrice, non è meno vital fattore del bello musicale che di ogni altra specie di bello. E le *idee musicali* sono la sostanza della musica, come le idee poetiche, e le idee del pittore e dello scultore sono la sostanza della poesia e delle belle arti imitatrici; onde a ragione la lingua tedesca chiama *poeta dei toni* (*Tondichter*) il compositore di musica; ma le *idee musicali*, la creazione musicale sono *sui generis*, da non paragonarsi con altre. Sono idee, cioè forme o combinazioni di suoni e di ritmi, che possono esser dette belle per sè medesime, senza bisogno di venire riferite a nient'altro fuori di loro, che possono esser dette belle soltanto se producono in chi le ascolta quella piacevole impressione, mista di sensazione, di idealità e di sentimento, che è tutta propria dell'audizione musicale. La stessa creazione poi, l'opera della mente, della fantasia, nell'arte musicale è affatto differente da quella che dà vita alle arti imitative. La mente spazia incomparabilmente più libera nel campo delle idee e del bello musicale, onde è più propriamente detta creazione quella del bello musicale, che non la creazione del bello delle arti imitative. È vero che suggerimenti e impulsi, in una certa direzione, riceve o si dà il musicista, e sono quei concetti e quei sentimenti che o dalla poesia o dalla sua stessa fantasia egli è tratto a proporsi di far risplendere ed echeggiare nella musica, ma queste premesse determinano soltanto i più generali caratteri della composizione musicale, cioè i toni dominanti, i tempi, il modo di svolgimento della intiera composizione, e di ogni singolo brano o pezzo di questa; al di dentro di questi limiti, la creazione delle forme e del bello musicale ha davanti a sè un campo infinito non solo, ma la libertà di scelta fra forme e forme, possibili e idonee, è infinita del pari.

Si oppone per verità alle anzidette cose una dottrina da molti seguìta, e che oggi signoreggia pur troppo il pensiero di molti giovani compositori di musica, la dottrina che la musica deve essere ancella della parola, deve tradurre il linguaggio parlato in linguaggio di suoni, cioè esprimere, a modo suo, gli stessi sentimenti che il poeta esprime colla parola. Quanto sia diffusa codesta maniera di pensare

Digitized by Google

si può vedere dalle citazioni di Hanslick nella citata sua opera (pp. 20-22). Principale e autorevolissimo propugnatore ne fu nè più nè meno che Glück. Si attribuiscono a lui infatti queste precise parole: « quando io intrapresi a mettere in musica l'*Alceste* (di Casalbigi), fu mio proposito di evitare accuratamente tutti gli abusi che la male intesa vanità dei cantanti, e la soverchia compiacenza dei compositori avevano introdotto nell'opera italiana..... Io cercai di ricondurre la musica alla sua vera destinazione, a quella cioè di appoggiare la poesia, onde rinvigorire la espressione dei sentimenti e l'interesse delle situazioni, senza interrompere l'azione, nè sfigurarla con inutili ornamenti. Io credetti che la musica debba essere per la poesia ciò che la vivacità dei colori, e una felice combinazione di ombre e luce sono per un disegno corretto, mezzi cioè di animare le figure, senza alterarne i contorni » (1). — E analogamente scrisse il Wagner: « l'errore dell'opera, come genere artistico, sta in ciò, che di un mezzo (la musica) si fa un fine, del fine (il dramma) si fa un mezzo » (2).

Se questa dottrina fosse vera, non sarebbe certamente più possibile sostenere la tesi del primato d'importanza della musica sul testo musicato. Non è facile però crederla tale, di fronte alla manifesta verità propugnata sopra della natura *sui generis* del bello musicale, di quella piena e assoluta indipendenza sua, per cui esso piace per sè medesimo e per sè solo; ma già ella è stata combattuta da competenti pensatori, e lo è oggi da quei valenti filosofi della musica, che sono lo Hanslick e il Rübinstein.

La quistione si riduce a domandare se è vero o no, se è possibile o no, che la musica dia una espressione, sua propria bensì, ma intelligibile, chiara, completa, delle stesse idee e dei sentimenti stessi che il poeta esprime colla parola. Se ciò è vero e possibile, egli è chiaro che in una composizione musicale su di un testo, questo è il principale; se no, sarà vero il contrario. Dato però che la musica non sia principale di fronte al testo musicato, non si può escludere un'altra quistione: se l'opera di canto, come è stata universalmente intesa e goduta sino a Wagner, debba essere conservata, o no; se

(1) V. un articolo di Zenger, *Glück, sua vita e sue opere*, nella *Beil.* dell'*Allg. Zeit.*, 22 agosto 1892.

(2) R. Wagner, *Oper und Drama*, 1° vol., ap. Hanslick, op. cit., p. 67.

Digitized by Google

cioè nell'opera di canto, la musica, pur serbando i suoi rapporti col libretto, debba o no continuare a sfoggiare le sue proprie bellezze, che nel libretto non hanno ragione nè radice, oppure debba ridursi a poco più che recitativo sulla scena, e a prevalenza dell' orchestra sui cantanti, come appunto accade oggi nelle opere vagneriane e dei vagneriani, con pochissimo gusto del pubblico, specialmente italiano. Del che un effetto naturale sarebbe a poco a poco la sparizione della musica vocale, e il trionfo esclusivo di quella istrumentale, come vorrebbe il Rübinstein (l. c., V, p. 2, 3, 5, 29) (1).

Fu primamente discussa la tesi di Glück fra i Gluckisti e i Piccinisti nella seconda metà del secolo scorso, e i primi, in un col maestro loro, miravano appunto a salvare l'opera di canto, riformandola. Al comune difetto delle opere italiane d'allora, che la musica vi si sbizzarriva, senza nessun riguardo al testo, essi credevano di ovviare, richiamando la musica ad una interpretazione fedele del testo, ad una espressione fedele delle idee e dei sentimenti espressi dalla parola del poeta. Questo proposito era, in generale, giustificato, ma era esso ammissibile, lo eseguì veramente il Glück nei termini in cui ebbe ad enunciarlo?

Molti dicono di no, ed io credo che abbiano ragione. Ad un eccesso il Glück voleva sostituirne un altro; ma fortunatamente egli non anticipò Wagner; tenne, per così dire, un giusto mezzo. La sua musica fu trovata da tutti espressiva, rispondente ai temi suoi, ma in che senso codesto? Nel senso che io già dissi di sopra, che cioè i più generali caratteri, quelli che lo Hanslick (p. 122) chiama *allgemeine Momente* della musica, corrispondano ai generali caratteri della composizione poetica. Ma dentro a questi limiti anche il Glück si è lasciato portare dal suo vero genio creatore a comporre musica vera, musica bella e piacevole per sè stessa. La qual musica non si può dire maggiormente nelle opere del Glück, che in tutte le altre, avere una necessaria rispondenza alle parole, che non può essere, nè concepirsi, è nonsenso. Tanto ciò è vero, che appunto del famoso canto di Orfeo, nell'omonima opera di Glück, *j'ai perdu mon Euridice, etc.*,

(1) La musica istrumentale, egli dice, è l'anima della musica (p. 3), e il vero progresso fatto nella musica in questo secolo è nella musica istrumentale, e soltanto in Germania (p. 29).

Digitized by Google

un contemporaneo del maestro, il Boyé, diceva che la si adatterebbe tal quale anche alle parole opposte: *j'ai trouvé mon Euridice* (1), del che, a dir vero, io dubito assai. Nè il Glück poteva fare diversamente, nè più.

La potenza espressiva della musica è molto diversa da quella che si suol intendere colle metaforiche espressioni di linguaggio musicale, pittura musicale, e simili. A misura che dai fatti materiali, *elementari*, della natura il pensiero si discosta, la potenza espressiva della musica diminuisce, e limitatissima ella è rispetto ai fatti morali, quali sono principalmente i sentimenti, nulla rispetto alle idee astratte. La musica può descrivere, cioè imitare i suoni e rumori naturali, ma gli stessi fatti naturali che non sono suoni, come sarebbe per es. lo spuntar del giorno, essa non può imitare se non per via di toni rispondenti, nell'indole o colore, e nel movimento, agli interni moti dell'animo umano in virtù e presenza di quei fatti; per via simbolica quindi, anzichè propriamente imitativa. Codesto simbolismo è poi il carattere della musica, in fatto di affetti, di passioni, di sentimenti, e quindi è il carattere proprio e predominante del cosidetto linguaggio musicale. E ciò conduce facilmente ad un apprezzamento esatto di quella potenza di espressione dei sentimenti in particolare, che si suole comunemente alla musica attribuire.

Il sentimento non si definisce; in generale parlando, esso è un interiore effetto della rappresentazione mentale di certi fatti, nostri od altrui, fisici o morali. L'azione corporea attuale di una cosa esteriore qualunque sul nostro fisico è sensazione, non sentimento, ma se posteriormente noi ci rappresentiamo col pensiero quell'azione, ne proviamo un sentimento. Dove non c'è rappresentazione mentale, non c'è sentimento, e i fatti concernenti la nostra personalità morale, che sono la sorgente principalissima dei nostri sentimenti, non suscitano questi, se non perchè il pensiero associa alla rappresentazione loro un qualche concetto. Didone abbandonata non piangeva dentro di sè ripensando ad Enea, se non perchè rappresentavasi col pensiero le deliziose ore passate con lui, i suoi pregi fisici, morali, e l'ingratitudine. Sentimento senza concorso d'idea è impossibile. E quanto è più largo e vario e fine l'intendere, quanto più minuta è l'analisi dei

(1) Hanslick, op. cit., p. 47.

Digitized by Google

vari aspetti e delle varie attinenze, degli effetti prossimi e remoti, dei fatti umani, quanto più elevate sono le aspirazioni, tanto più sono forti e complessi e delicati ed alti i sentimenti dell'individuo; onde il sentire è tanto vario da persona a persona, da classe a classe, da popolo a popolo, da tempo a tempo. Si svolge e si infervora il sentimento a misura che la riflessione si addentra nell'analisi dell'oggetto e causa sua, e la potenza del poeta nel rappresentarlo ad altrui è la stessa potenza sua di fare e di rappresentare quell'analisi.

Se tale è la natura del sentimento, chiaro si fa che la musica non può affatto ripetere l'opera del poeta, solo con diverso linguaggio, non può fare cioè un'analisi del sentimento. Imperocchè a ciò sarebbe necessario esprimere colla musica tutte le idee, o rappresentazioni mentali, che alimentano e determinano e qualificano il sentimento; la qual cosa è manifestamente impossibile. Vi ha qui un concreto, dice benissimo Hanslick, e veramente un concreto che varia da persona a persona, e che la musica non può assolutamente afferrare e rappresentare.

Che cosa può veramente esprimere del sentimento la musica? Anzitutto la parte *dinamica*, come dice Hanslick (v. p. 32, 54, 110); i movimenti cioè dell'animo e del corpo, o rapidi, o lenti, o concitati, che accompagnano i singoli sentimenti. E poi anche quell'altra parte fisica, che è l'altezza o la bassezza del tono, che per vera necessità del nostro organismo contraddistingue l'espressione vocale dei sentimenti diversi. Sono vere imitazioni della natura codeste, ma non trascendono la parte fisica dell'espressione dell'umano sentire. All'infuori di codesta sfera, la musica ha certamente ancor altro da esprimere di un sentimento, cioè il carattere dominante di questo, per cui esso è p. es. triste o lieto, tetro o sereno, severo o giocoso, maestoso od umile. E ciò ella ottiene mediante opportuna combinazione di moto o tempo, e di toni, e specialmente di questi, dei quali si dice giustamente, da tal punto di vista, che hanno un *colore*. Ma codesta rispondenza del *colore* della musica all'intonazione morale propria dei singoli sentimenti non è riproduzione della natura, non è diretta e genuina espressione musicale del sentimento, ma soltanto *analogica*, e di una analogia inesplicabile per sè medesima, sentita essa stessa per mera virtù dell'intima nostra natura, e che meglio ancora è a dirsi *simbolica*, come ho già notato sopra. Al di là degli

Digitized by Google

anzidetti elementi del sentimento, che costituiscono i caratteri generali e distintivi della musica, questa non può esprimerne altri. Dice benissimo Hanslick: « rumoreggiare, infuriare può la musica, ma adi- « rarsi ed amare no » (p. 208); e dell'amore, che è pure il più comune oggetto dell'espressione musicale, « può la musica soltanto « significare gli *addiettivi* che l'accompagnano, non mai il sostan- « tivo » (p. 28). E dunque la musica non può essere detta espressione, con altro linguaggio, di tutto ciò che dice il poeta, perchè dei sentimenti, che questo analizza e rappresenta in ogni loro parte ed aspetto, sfugge a lei totalmente la parte sostanziale, cioè il contenuto ideale, che determina il concreto loro essere.

Ciò è tanto vero, che il linguaggio musicale conviene specialmente a interpretare sentimenti indeterminati, cioè di cui è indeterminato l'oggetto. Per esempio, e principalmente, il sentimento religioso; la musica sacra, specialmente istrumentale, è vitale nutrimento della religiosità, e si può dire che nelle plebi, specialmente cattoliche, la religione è quasi tutta sentimento vago e indeterminato, comunque nobilissimo e salutarissimo, sostenuto dalla musica, quando non lo è da parole di una lingua del tutto incompresa.

Ed è vero, come già da tanti fu osservato, che le medesime melodie possono convenire ad esprimere i più diversi sentimenti (1). Non è questo un argomento dell'inefficacia espressiva della musica, se non per chi male intenda ed esageri codesta efficacia. Imperocchè dovendosi, come ho detto, la musica limitare a imitare col suono e col movimento i più generali caratteri del sentimento, accade appunto che i medesimi caratteri generali possano riscontrarsi in sentimenti diversi. Oltredichè spesse volte avviene che più sentimenti sorgano insieme e si confondano nell'animo umano in una circostanza data. Il dolore morale, per es., può esprimersi nello stesso modo, benchè, per il diverso oggetto suo, abbia sostanza diversa; lo stesso dicasi della letizia; dolore e letizia possono tanto essere sentimenti irruenti,

(1) Hanslick osserva che i più ammirati pezzi del *Messia* di Haendel sono tolti da duetti erotici, che egli aveva composti per la principessa Carolina di Hannover su Madrigali di Mario Ortensio (p. 51); — che l'*Ouverture* dell'*Egmont* di Beethoven potrebbe convenire anche ad un *Guglielmo Tell*, o ad una *Giovanna D'Arco*. È qui da ricordare che l'*Avemaria* di Gounod è stata presa dal 1° Preludio di Bach.

Digitized by Google

quanto pacati, e quindi la manifestazione dell'uno e dell'altro può anche convenire ad un sentimento del tutto diverso: del dolore, all'ira e alla pietà; della letizia, all'entusiasmo, o alla rassegnazione; ira e amore possono trovarsi riuniti, e i loro accenti confondersi.

Ma il bello musicale non risiede, come ho già detto, nè nell'imitazione dei suoni della natura, nè in quella dei movimenti corporei, e dei toni varii naturali nel linguaggio dell'uomo in preda a sentimenti diversi, e neppure nell'analogia del color dei suoni musicali coll'interna intonazione diversa dell'animo, variando il sentimento. Quanto alla parte meramente imitativa, o *elementare*, come dice Hanslick (p. 153-155, 160-162, 170, 208), della musica, devesi convenire con questo che essa è la più bassa del musicale linguaggio, onde per es. la musica di ballo è certamente la meno elevata manifestazione di quest'arte. Il bello musicale, come ho pur già detto, comincia all'inquà e al di dentro di quei confini; è la melodia, completata dall'armonia, il vero e proprio linguaggio della musica, sorgente del piacere sensuale-sentimentale, che è il vero e solo scopo di essa; linguaggio più o meno efficace, più o meno elevato e nobile anch'esso, secondo la potenza e il sentire del compositore, ma linguaggio per modo di dire. Imperocchè in realtà nulla esso esprime di determinato, e non consiste in altro che in piacevoli successioni e combinazioni di suoni e di ritmi, che soltanto non devono discordare da quei generali caratteri di cui sopra ho ragionato, e che, soltanto per questo loro non discordare, rendono più efficace la espressione musicale dei sentimenti, che all'intiera composizione presiedono, e alle singole parti di questa. Di guisa che per me non vi ha essenziale differenza fra la melodia cantata e quella strumentale, checchè ne dica il Rübinstein; anche la musica strumentale ha un tema o soggetto, additato dal compositore medesimo, o immaginato dall'uditore, ma le singole melodie e le singole frasi non hanno per sè stesse maggior significato nella voce degli strumenti, che in quella dei cantanti, benchè questa sia in pari tempo articolata in parole, destinata soltanto ad appoggiare i suoni vari di lei (1).

---

(1) Autorevolissima e splendida conferma della tesi qui sopra sviluppata porge il sommo poeta Grillparzer (*Opere*, vol. IX, p. 144) nelle seguenti parole: « stolta cosa è voler fare della musica nell'opera una schiava della poesia..... se

Digitized by Google

Vi ha egli in questo rapporto della musica colla parola una condanna della musica vocale, dell'opera di canto in ispecie? Siccome in realtà le parole del libretto non servono molte volte che di mero appoggio alla musica, sicchè cantanti e uditori persino non vi badano gran fatto, si dovrà condannare questo genere di composizione musicale, come ibrido e illogico? O ci si potrà accontentare di quel rapporto fra la melodia e il subbietto musicato, di cui si diceva poc'anzi, e che è vero merito di Glück di avere ristabilito, benchè egli si facesse illusione di avere reso la musica mera ancella della poesia? Ben è vero che quella condanna rimarrebbe sempre teorica, perchè il gusto del pubblico non la ratificherebbe mai, e neppure chiunque si senta la potenza di seguire l'esempio dei veramente grandi operisti, rimanendo soli a congratularsene coloro, come dice Hanslick (p. 112), i quali « sprovvisti di potenza creatrice, rappresentano come un principio falso la vera e indipendente bellezza musicale, che non possono raggiungere ». Per me io non credo affatto ammissibile quella condanna. Il canto è un prodotto, un fenomeno troppo naturale della nostra natura, perchè non abbia ad essere ragionevole. Dalla canzone poi all'opera musicale la distanza non è che di gradi. Nell'opera di canto, benchè la parte della poesia sia maggiore assai che nella canzone, cioè uno svolgimento di fatti e di situazioni, e quindi di idee e di sentimenti, l'omogeneità e l'intrinseca razionalità della composizione consiste appunto nella dimostrata subordinazione della poesia alla musica. Il poeta non può nel libretto dire tutto ciò che in un dramma destinato alla lettura o alla recita; egli si propone soltanto un seguito, uno svolgimento di situazioni chiare, efficaci, onde il compositore ne tragga anzi tutto una ispirazione generale e tante ispirazioni speciali, che diano carattere alla sua musica, e poi su questo

---

la musica non avesse altro scopo che di ripetere ciò che ha già espresso il poeta, sarebbero inutili i toni... », « nessuna opera vuol essere giudicata dal punto di vista della poesia, bensì da quello della musica »; ..... « ogni tema melodico ha la sua propria interna legge di formazione e di sviluppo, che è sacra ed intangibile per il vero genio musicale, e che in omaggio alle parole egli non può sacrificare »; ..... « il compositore musicale deve essere fedele alla situazione, non alle parole »; ..... « quella che si dice caratteristica della musica è un merito negativo, è il non esprimere la gioia colla mestizia, il dolore coll'allegria, e simili ». Dei primi fu Herbart (*Encicl.*, anno IX) a insorgere contro la tesi che la musica esprima sentimenti.

Digitized by Google

fondo, per così dire, del quadro musicale, innesti le vere e proprie e indipendenti, ma non discordanti, bellezze musicali di melodia, di armonia, di ritmo, ottenendo così con maggiore efficacia sull'animo umano, dallo strumento umana voce, quella espressione di sentimenti umani, che è lecito conseguire per mezzo dei suoni (1).

Checchè però si debba pensare su tale proposito, io credo oramai di potere asserire che l'analisi della virtù espressiva della musica, in confronto di quella della parola, conferma la descrizione che io avevo fatto prima del rapporto fra musica e poesia nelle composizioni di musica vocale, e quindi anche conferma la tesi di Mozart e di altri valenti musicisti, e fatta presagire vera dalla stessa pubblica opinione, la tesi cioè che nelle composizioni di musica vocale è principale la musica, secondario il testo, quella il fine, questo il mezzo e l'occasione, e più occasione che mezzo: proprio l'opposto di ciò che insegnano il Wagner e i vagneriani (2).

---

(1) Non credo quindi retto il concetto di Hanslick che musica e poesia siano due forze in lotta, fra le quali continue transazioni siano necessarie « come nel regime costituzionale ».

(2) Il mio carissimo amico Hamilton Cavalletti, conosciuto e apprezzato scrittore intorno a questioni filosofiche e sociali, e anche cultore della musica, ha applicato il suo non comune ingegno alla questione dei rapporti tra poesia e musica, in uno scritto che mi comunicò, e che ben meriterebbe di venir pubblicato. Bellissime osservazioni egli fa intorno all'influenza del ritmo musicale sulla melodia, e le conforta con esempi desunti da varie lingue, da vari maestri, e da varie composizioni musicali di uno stesso maestro. Professa egli pure e propugna la tesi della limitazione del linguaggio musicale, specialmente rispetto agli umani sentimenti, e conferma questa verità con belle osservazioni intorno all'intraducibilità della musica in nessun'altra espressione artistica. Da queste premesse però egli desume una illazione opposta alla tesi della maggiore importanza della musica sul testo nelle composizioni per canto. E l'argomento sostanziale di cui egli si vale è la dipendenza del musicista dal poeta per ispirarsi, e per dare un significato alla melodia. Soltanto egli riconosce che il successo dell'opera musicale dipende più dalla musica che dal testo, e ne desume che i lucri dell'esecuzione devono in maggior parte spettare al musicista. Ma il successo popolare della musica è di bassa lega, a suo giudizio, perchè cagionato da sensazioni, di cui il pubblico fa più conto che delle idee e dei sentimenti. La risposta a questa argomentazione del Cavalletti è contenuta in tutto il mio precedente discorso. Non è possibile dare maggiore importanza al testo che alla musica, mentre si ammette che quello è composto per dare luogo a questa, ideato e condotto a questo scopo. Come la poesia può stare a sè, così anche la musica, e queste due forme del bello, confrontate fra loro, possono anche dar luogo a

Digitized by Google

E così posta quella premessa razionale che dapprincipio ho detto indispensabile preparazione allo studio della quistione giuridica intrapresa a studiare, mi faccio ora a questo studio. È la quistione se, ed in qual misura, in diritto italiano, di fronte ai combinati articoli 5-6 della legge 19 settembre 1882 sui diritti di autore, in difetto di stipulazione fra l'autore di un testo musicato e il compositore musicale circa il compenso dovuto al primo, possa quei pretendere a comproprietà col secondo sulla musica unita al testo, e quindi a comunione dei lucri della rappresentazione o esecuzione, e dello spaccio del testo musicato.

Al primo enunciare codesta questione, si presentano al pensiero due sottospecie diverse della medesima specie più generale: concorso del poeta e del musicista a quel tutto che è la composizione musicale su di un testo poetico, cioè l'essere il testo stato scritto a bella posta dal poeta affinchè servisse di sustrato alla musica, oppure l'essere il testo stato scritto dal poeta senza quella mira, e poi musicato dal compositore per sua propria ed esclusiva deliberazione. Anche questo secondo caso si può dare, e quante volte si dà! Si pensi soltanto ai moltissimi *lieder*, musicati su canzoni già pubblicate prima da insigni poeti della Germania. Ma i due casi sono ben diversi nel loro carattere giuridico, poichè nel primo si può parlare di cooperazione,

---

preferenza dell'una o dell'altra, dal punto di vista della intrinseca difficoltà, e della potenza creatrice necessaria per toccare il sommo. Ma qualunque dottrina in proposito si professi, diasi anche col Cavalletti preferenza alla poesia sulla musica, allorquando però quella si fa mezzo e appoggio di questa, non si può negare primato d'importanza a questa su quella, se non negando che la musica sia una specie di linguaggio essa stessa, negando che sia essa pure un sistema, un tessuto di idee proprie, o idee musicali, benchè collegate in certi loro caratteri più generali a certe rappresentazioni mentali e a certe disposizioni dell'animo. E appunto quando la poesia si collega colla musica per produrre il canto, fornisce a questa quei più generali caratteri, lasciando che essa svolga poi le idee sue proprie, di fronte alle quali i più particolari concetti e le parole del poeta, la maggior parte cioè della composizione di questo, non avendo con esse nessuna necessaria connessione, si costituiscono in condizione di meri appoggi al canto, e quindi di accessori alla musica. E in pari tempo la poesia deve necessariamente rinunziare a svolgere tutto l'essere suo, onde serbare codesta sua accessorietà. Ridurre poi il piacere del bello musicale a *sensazione*, può sembrare una condanna d'inferiorità di questo bello, ma non è in realtà, perchè vi hanno sensazioni e sensazioni anche nella musica, la quale da sensuale e volgare può salire per gradi fino a meritare l'epiteto di divina.

Digitized by Google

e propriamente di cooperazione *voluta*, quale si richiede per essere *giuridica*, nel secondo no. E ciò è tanto vero, che la odierna legislazione germanica, 11 giugno 1870, concorde in ciò coll'antecedente del 1841, dà piena libertà al compositore musicale di mettere in musica testi poetici preesistenti, senza bisogno del consenso dell'autore, e senza obbligo di compenso di sorta, purchè il testo poetico venga rappresentato, eseguito, spacciato insieme alla musica, cioè collegato con questa. Principio che lo Schuster (1) chiama bensì una manomissione, un *Eingriff*, della proprietà letteraria altrui, ma in pari tempo riconosce salutare allo svolgimento della musica tedesca, specialmente dei *lieder*, e dichiara approvata dalla coscienza giuridica nazionale. Principio, che è anche seguìto da tutte le altre legislazioni di popoli germanici, come per esempio dalla Danese e dalla Svedese (2). È egli ammissibile riferire gli articoli 5, 6 citati, cioè la idea della comproprietà che essi esprimono, tanto al primo dei detti due casi, quanto al secondo?

Io non lo credo, poichè non è lecito attribuire al legislatore assurdi pensamenti, assimilazioni di cose *toto coelo* differenti. Chi può infatti scorgere un collaboratore all'opera di canto in un poeta il quale, quando scrisse, non poteva neppure presagire che il suo testo sarebbe stato messo in musica, nè da chi? E per avventura un cooperatore a molte composizioni musicali su quel medesimo testo, se questo sia stato contemporaneamente o successivamente messo in musica da parecchi compositori? E chi potrebbe tollerare che una parte, non che uguale, neppure notevole dei lucri dell'opera di canto pretendesse e conseguisse il librettista in tale ipotesi? (3). Non è dunque possibile che

(1) *Das Urheberrecht der Tonkunst*, Monaco, 1891, p. 245-246.

(2) *Ib.*, p. 144.

(3) Eppure questo si è veduto in Italia nella causa Verga-Mascagni, ingiustamente decisa nel senso di una divisione da 1 : 3 fra l'autore del dramma *La Cavalleria Rusticana* e un compositore che ne mise in musica, non l'intiero testo, ma una riduzione molti anni dopo! Come mai i giudici non hanno preso consiglio dal senso comune e non si sono detti: se il Mascagni non scriveva la sua musica, avrebbe mai il Verga potuto lucrare dal suo, pur bellissimo, dramma, più di quello che le recitazioni teatrali gli avrebbero procacciato? E per qual ragione adunque dovrà il Mascagni dargli qualcosa di più che un compenso degli esemplari del dramma resi inutili dalla riproduzione fattane sotto le note musicali?

Digitized by Google

il legislatore abbia ravvisato comunione dell'opera di canto fra musicista e poeta nel caso che il poeta non abbia scritto a bella posta per il musicista; gli articoli 5 e 6 non possono affatto riferirsi a cotesto caso. Ne viene forse che in tal caso il musicista non abbia, in diritto italiano, nessun obbligo verso il poeta, e questi nessun diritto verso di quello?

No certamente. Lo impedisce il canone generale dell'inviolabilità del diritto d'autore. Il musicista non potrà pubblicare il testo del poeta sotto la musica sua senza il consenso di lui; imperocchè è una riproduzione letteraria anche questa, benchè molto diversa dall'ordinaria. E se il testo poetico non è mai stato pubblicato, il poeta potrà inibirne la pubblicazione. Nel caso poi che il testo sia già stato pubblicato, potrà il musicista, cui ne sia stato conceduto l'uso dal poeta, ripubblicarlo ulteriormente insieme alla musica anche senza ulterior consenso di quello, per analogia dell'art. 5, ma avrà il poeta diritto ad un equo compenso degli esemplari del testo resi superflui dall'edizione fattane insieme colla musica.

È dunque vero e proprio oggetto della proposta quistione il rapporto giuridico esistente, in virtù degli articoli 5, 6 più volte citati, fra compositore di musica e poeta, quando il testo è stato fornito da questo dietro richiesta di quello, senza che i due siansi accordati circa il compenso dovuto al poeta.

La dimostrata premessa del carattere di principale, spettante alla musica in confronto del testo nelle composizioni di canto, dà necessariamente una direzione alla interpretazione degli art. 5, 6, in ordine alla detta quistione. Non può cioè l' interpretazione di questi articoli non proporsi di desumerne disuguaglianza di diritto fra il poeta e chi ha musicato la poesia, a tutto vantaggio di quest'ultimo, e una conseguente inferiorità di compartecipazione del primo al secondo nei lucri della rappresentazione o esecuzione, e dello spaccio della composizione di canto. Soltanto dopo riuscito vano ogni plausibile tentativo di interpretazione siffatta, sarà lecito al giureconsulto rassegnarsi ad una eguaglianza di diritto fra poeta e musicista, contraria a quella principalità della musica sulla poesia, che è in pari tempo dimostrata dalla scienza e sentita dalla pubblica coscienza.

In virtù dell'art. 6 capov. della legge 19 settembre 1882, che si richiama all'art. 5, egli è certo doversi ammettere, in generale, una

Digitized by Google

comunione di diritti d'autore fra il poeta e il musicista rispetto all'opera, cioè alla composizione musicale su testo poetico, o composizione per canto.

Per verità codesto concetto, nella generalità sua, è per sè medesimo poco conciliabile colla tesi della importanza secondaria del testo rispetto alla musica. Se una canzone, un libretto musicato, è sostanzialmente un'opera musicale su di un testo, ne consegue che essa non soltanto non è propriamente un testo musicato, ma non è neppure una associazione, un concorso eguale di testo e di musica. E allora, come mai vi si può ravvisare un'opera in comune del poeta e del musicista, una proprietà spettante ad entrambi per titoli equipollenti, epperò comune ad entrambi? Ciò non si capisce davvero, e già lo ha notato un eminente scrittore straniero intorno alla proprietà musicale, il citato Schuster (1). Come mai, per qual via il legislatore italiano è venuto a quel concetto della comunione del diritto d'autore fra il poeta e il musicista?

Pur troppo la spiegazione è la solita servilità all'esempio francese. In Francia, non esistendo nessuna disposizione speciale intorno alla proprietà musicale, ma soltanto leggi del 19 gennaio 1791, 19 luglio 1793, 5 febbraio 1810, 8 aprile 1854, 14 luglio 1866, sulla proprietà drammatica in generale, la proprietà musicale, e in ispecie la quistione che io sto ora studiando, sono regolate liberamente dalla giurisprudenza (2). È questa pacifica nel considerare l'opera composta di parole e di musica come un tutto indivisibile, come proprietà del poeta e del musicista. E spinge questo principio fino alle ultime conseguenze, fino ad interdire l'esecuzione delle *ouvertures*, degli intermezzi musicali, e dei pezzi meramente sinfonici, senza il consenso del librettista (3). Ma tuttociò la giurisprudenza francese ammette soltanto nell'ipotesi che l'opera sia stata fatta con vera collaborazione, e sia il prodotto di una ispirazione comune al poeta e al musicista. Così decise la Cassazione di Parigi 4 febbraio 1881 (Dalloz, *Rép.*, 1881, 1, 331) (4). La quale condizione è da reputarsi implicita anche

(1) Op. cit., p. 259.

(2) V. Dunant, *Du droit des compositeurs de musique sur leurs œuvres*, Genève, 1893 (p. 121 e segg.).

(3) V. molte sentenze in Dunant, op. cit., 122.

(4) V. *ibid.*

Digitized by Google

nel diritto italiano, se si ammette, come io ho cercato di dimostrare sopra, che l'art. 5 della legge 19 settembre 1882 non si applica a testi non commessi al poeta da chi li mette in musica. E anche nella legislazione belgica dominano in sostanza gli stessi principii (1).

Ma per essere venuta di Francia, la dottrina italiana della comproprietà del poeta e del musicista non cessa di essere sbagliata, cioè irrazionale, perchè contraria al vero rapporto che la scienza e la coscienza pubblica stabiliscono fra la poesia e la musica, rapporto che, come si è veduto, riassumesi in questo: che la poesia dà soltanto occasione all' ispirazione del musicista, e appoggio alle note musicali. E certamente più in Italia che in Francia è sentita la fallacia di siffatta dottrina, perchè l'Italia è la terra classica della melodia musicale, che tutti gustano per sè stessa, non ponendo mente alle parole fuorchè per rammentarla.

Ma *dura lex sed tamen lex;* che giuridicamente il poeta e il musicista debbansi considerare coautori delle composizioni per canto, che vera comproprietà debbasi reputare esistente fra i due in diritto italiano, non può essere dubbio. I tentativi quindi, che sopra ho detto doverosi per l'interprete degli articoli 5, 6 della legge 19 settembre 1882, di desumerne conseguenze non contraddicenti alla premessa dell' importanza tutta secondaria del testo poetico di fronte alla musica, debbonsi omai risolvere in tentativi di conciliare il concetto della comunione tra il poeta ed il musicista, col concetto della disuguaglianza di partecipazione dell' uno e dell'altro alla composizione musicale, alla produzione del piacere che questa reca agli uditori, e per cui è stata fatta.

Reputisi pure cioè, come la legge vuole contro ragione e giustizia, la composizione per canto opera comune del poeta e del musicista, ma poichè in realtà la parte principale, anzi principalissima, anzi sostanziale di quella, è la musica, si ricerchi se, tenendo fermo quel concetto, sia possibile nonostante commisurare il diritto di quei due in modo almeno approssimativo alla reale proporzione d'importanza dell'opera di ciascuno di essi (2).

---

(1) Schuster, op. cit., p. 123.

(2) Pare impossibile, ma pure è vero, c'è stato in Italia chi ha cercato invece di allargare anzichè di restringere il diritto del poeta, riferendo l'art. 6 alla sola edizione, e non alla rappresentazione! (avv. Panattoni, *Il diritto di traduzione e il teatro.* Milano, 1892, p. 9).

Digitized by Google

Una prima cosa mi pare sicurissima. Ed è che non si potrà in Italia seguire l'esempio francese, estendendo la comproprietà del poeta e del musicista anche alle parti meramente strumentali o sinfoniche delle composizioni per canto. Una assurdità di questo genere, censurata dagli stessi francesi (1), non è possibile nella giurisprudenza italiana, poichè la legge non ve la spinge, e un più retto intendimento del rapporto fra poesia e musica, che non abbia avuto finora la giurisprudenza francese, le impedirà di cadervi da sè. L'articolo 6 pone in presenza, l'uno dell'altra, il componimento e la musica, si riferisce quindi a musica scritta su testo poetico, cioè a musica di canto, e a questa soltanto, e quindi anche l'*opera comune*, di cui è parola nel capoverso dell'art. 6, e nell'art. 5 cui quel capoverso richiamasi, non può intendersi che la vera e sola composizione musicale su testo poetico, libretto od altro.

Quanto poi ai veri e propri effetti giuridici della comunione in discorso rispetto al vero oggetto suo, che è la musica scritta sul testo poetico, il modo di conciliare codesto concetto della legge colla razionale differenza d'importanza fra la poesia e la musica, è facile a escogitarsi in astratto. Si intenda comunione, comproprietà, non già in parti eguali, ma in parti diseguali fra il poeta e il musicista, e corrispondente divisione disuguale fra essi dei lucri della rappresentazione ed esecuzione, e dello smercio della composizione per canto. Una comunione può tanto essere di parti uguali, quanto di parti disuguali, benchè nel dubbio la prima cosa debbasi supporre. Ciò che importa ora vedere, è appunto se il testo della legge consenta o no siffatta interpretazione restrittiva del concetto di comunione o comproprietà fra il poeta e l'autore.

Io credo di sì.

L'art. 5, richiamato dal capoverso dell'art. 6, statuisce che quando il diritto di autore « appartiene in comune a più individui, si presume, sino a prova contraria, che tutti ne abbiano una parte eguale ». Applicando questo canone alla comunione ammessa dalla legge fra il poeta e il musicista, ne consegue che anche questa comunione è uguale fintantochè si può presumere tale, cioè sino a prova contraria. In realtà però di siffatta *prova contraria* non vi ha luogo a discor-

(1) V. Dunant, op. cit., p. 122, e Pataille, Pouillet, ivi citati.

Digitized by Google

rere allorquando la poesia non fu scritta per incarico del musicista, e quindi non ci furono patti di sorta fra i due intorno alla misura dei rispettivi loro diritti. Che del resto, quando patti si fanno tra musicista e poeta, non sono mai che di un compenso, più o meno largo, del poeta per parte del musicista. Nessun poeta, prima dell'illustre Verga, ha mai sognato in Italia di fare a mezzo, e neppure a terzo, con un musicista, in tutti i lucri della esecuzione e dello spaccio di un'opera teatrale o di altra qualunque composizione per canto. Chi si può figurare, non dirò il Cammarano accampare una pretesa siffatta rispetto ad opere di Verdi, ma il Romani rispetto alle opere di Bellini? Ma se la comunione ammessa dalla legge fra il poeta e il musicista, e non accompagnata da patti fra i due, non può riputarsi disuguale per il motivo indicato nell'art. 5 della legge 19 settembre 1882, cioè perchè si abbia una vera e propria prova di pattuita disuguaglianza, vi ha ancor modo di considerarla disuguale a termini di quell'articolo, come ragione e giustizia lo esigono.

E di vero, può egli forse rifiutarsi alla evidenza valore per lo meno uguale a quello di una prova vera e propria? Nella comunione che la legge ha voluto ammettere fra il poeta e il musicista, vi ha appunto evidenza di disuguale partecipazione alla cosiddetta opera comune, di parti quindi disuguali nella asserita comproprietà di questa opera. Le considerazioni precedentemente esposte mi danno al certo, e danno ad ogni illuminato giurista, il diritto di affermarlo.

E dunque dalla combinazione degli articoli 5, 6 della legge 19 settembre 1891 non è niente affatto vero, come sentenziarono i tribunali nella causa Verga-Mascagni, che l'interprete sia necessitato o, a dir meglio, contro ragione e giustizia e anche contro il senso comune costretto o violentato a fare parti eguali fra poeta e musicista nella comproprietà di una composizione per canto, e negli effetti giuridici di essa. Non è violenza davvero all' intendimento del legislatore supporre che, dove egli fa menzione di prova, non intenda escludere la evidenza, che è la massima delle prove. Evidenza di fatto, s'intende, quale è pur quella di cui vado ragionando, oltre che evidenza di ragione, essendo, come ho notato, anche un fatto notorio che in una composizione di canto ciò che tutti ricercano e apprezzano e gustano, è la musica, melodica e armonica, che alle parole si appoggia e dalle parole è ispirata.

Digitized by Google

Non si obbietti che nei casi di comproprietà letteraria, contemplati dall'art. 6, ad evidenza di disuguaglianza, insita nella indole stessa della composizione, non vi abbia luogo. Imperocchè l'art. 6 concerne appunto soltanto le collaborazioni letterarie, e la presunzione di uguaglianza dei coautori non si applica ai componimenti per canto se non perchè l'articolo 6 capov. ha esteso a questi il disposto dell' articolo 6; ma in virtù di questa estensione al di là della cerchia delle collaborazioni letterarie, la espressione *sino a prova contraria* viene appunto ad assumere un più lato significato, che anche la evidenza comprende, come possibile prova, o surrogato a questa; significato, evidenza, che appunto ai componimenti per canto convengono, attesa l'indole loro, e veramente a questi soli.

Abbia del resto, o non abbia riflettuto a tutto ciò il legislatore facendo quel richiamo dell'art. 5 nell'art. 6 capov., *plus est in re quam in opinione* è canone interpretativo non solo dei negozi giuridici, ma anche delle leggi medesime.

Che se non aggradi l'esposto modo di conciliare colla razionale disuguaglianza fra il poeta e il musicista il letterale disposto dell'art. 5, che l'art. 6 capov. applica anche alle composizioni per canto, se ne può proporre anche un altro, più semplice bensì, ma altrettanto razionale.

L'art. 6 capov. dice che il poeta (*lo scrittore*) « ha il medesimo diritto concesso dall'articolo precedente a chi ha in comune con altri il diritto di autore sopra una stessa opera ». Alla lettera presa, questa disposizione, che cosa significa essa, se non doversi per legge il poeta considerare comproprietario, insieme al musicista, dell' opera musicale, e doversi a lui *quella parte di compenso che gli spetta?* In queste parole, con cui si chiude l'art. 5, è designato nella sostanza sua il diritto di ogni collaboratore e coautore letterario. Dov'è, nel capov. dell'art. 6, un accenno alla presunta uguaglianza dei comproprietari, *sino a prova contraria* di cui pure è parola nell'art. 5? Quel capoverso parla in generali termini del diritto del poeta, cioè dice in generale che è lo stesso diritto conferito al coautore letterario dall'art. 5; ora siffatta locuzione generale non può di sua natura riferirsi che a ciò che vi ha di *sostanziale* nel concetto di quel diritto, e tale è appunto nell'art. 5 soltanto il concetto della comunione, e quello del *compenso* dovuto al coautore *per la parte che gli spetta* nella comunione. La qual parte, dato il concetto della

Digitized by Google

comunione fra il poeta e il musicista, non può essere che disuguale, anzi disugualissima, per tutte le ragioni esposte sopra, che sarebbe incivile supporre avere il legislatore ignorate o volute disconoscere. E appunto perchè siffatta disuguaglianza è *evidente*, nè ha bisogno di *prova* in istretto senso, anche per questo motivo non è a supporsi che il legislatore nel capov. dell'art. 6 abbia inteso, colle generali parole di cui si serve, richiamare altro che i concetti sostanziali dell'art. 5, e non eziandio, e più particolarmente, il canone probatorio ivi pure stabilito, il quale, ove in istretto senso intendasi la parola *prova*, conviene soltanto alla cooperazione e comunione letteraria.

L'una o l'altra delle anzidette vie può e deve essere presa onde ottenere quella conciliazione fra la lettera della legge negli articoli 5, 6 in discorso, e la certa e irresistibile esigenza di ragione e giustizia e della pubblica coscienza, e quindi anche sicuro intendimento del legislatore, che la parte del poeta in una composizione per canto venga apprezzata meno e meno assai di quella del musicista.

Non vi ha certo bisogno di altri argomenti, oltre a quelli esposti fin qui, sia per convalidare la tesi della disuguaglianza e disproporzione di merito, e quindi di diritti, fra il poeta e il musicista, sia per dimostrare che la interpretazione degli art. 5, 6 può e devesi fare in modo consentaneo a tale disuguaglianza e disproporzione. Non è tuttavia inopportuna nè poco rilevante conferma del fin qui detto ciò che si legge nei Motivi della legge, cioè degli art. 5, 6 della legge 19 settembre 1882.

Il senatore Scialoja, relatore al Senato nel 1865 del progetto della legge sui diritti d'autore 25 giugno di quell'anno, nella qual legge l'art. 6 della legge 1882 era già contenuto, si esprimeva nei termini seguenti circa il diritto rispettivo del poeta e del musicista sull'opera di canto.

« Se l'insieme delle due opere (letteraria e musicale) si avesse a considerare come un sol tutto, starebbe la regola dell'uguale partecipazione, ma nel caso di cui trattasi ci è sembrato che nella *opinione comune, confermata dall'esperienza, l'opera musicale sia quella che predomini, e dia per così dire l'essere al lavoro cui attesero il compositore e lo scrittore.* Ond'è ragionevole che il compositore possa disporre delle parole, *salvo il diritto per lo scrittore di essere compensato*, ma che quegli non possa disporre della musica, eccetto il

Digitized by Google

caso di patti contrarii. *Nè abbiamo detto nulla della presunzione che siano eguali le parti dell'uno e dell'altro in mancanza di patti espressi*, parendoci *assurdo* che certi libretti, rare volte tollerabili, di musiche eccellenti, *possano mai valere quanto questi* sotto il rispetto economico ».

Dunque secondo il Relatore Scialoja nelle composizioni per canto l'importanza della musica, la parte del musicista, è, senza paragone, maggiore di quella della poesia e del poeta, uguaglianza nei diritti fra poeta e musicista non si può presumere, e il poeta non ha diritto che ad un compenso. Precisamente tutto ciò che io sono venuto propugnando qui sopra. E queste cose disse quel Relatore per rendere ragione e spiegare il senso degli articoli più volte rammentati, e quindi dar norma all'interpretazione di questi; precisamente ciò che io pure ho propugnato in fatto di tale interpretazione. Secondo lo Scialoja cioè, come secondo me, la mente dell'art. 6 non è affatto di stabilire una comunione eguale fra poeta e musicista, quantunque quell'articolo si richiami all'articolo 5; per lo Scialoja, come per me, quel richiamo non si estende anche alla presunzione di eguaglianza, di cui pure nell'art. 5 è menzione, e si limita quindi ai sostanziali e generali concetti di comunione, e di diritto ad una parte di utili a titolo di compenso.

È vero che i Motivi delle leggi non sono leggi, che l'interpretazione data alla legge nei Motivi non vincola il giudice, ma non è neppur dubbio che una interpretazione della legge, già validamente appoggiata ad argomenti di ragione e di testo, è potentemente suffragata dalla conformità sua al significato dato alla legge da coloro stessi che la idearono e la proposero al potere legislativo.

E dunque la disuguaglianza d'importanza, che ragione e giustizia e coscienza pubblica esigono si riconosca fra la cooperazione del poeta e quella del musicista ad una composizione per canto, e la conseguente disuguaglianza di diritti e di lucri fra essi per titolo di quella cooperazione, si possono anche reputare principî del diritto positivo italiano, cioè degli articoli 5, 6 della legge 19 settembre 1882, rettamente interpretati. Questa legge ammette una vera e propria comunione del poeta e del musicista rispetto all'opera musicale e ai lucri della esecuzione, rappresentazione, e spaccio di questa, il quale principio non risponde, come ho detto, al vero rapporto di fatto che

Digitized by Google

fra il poeta e il musicista intercede. Le esigenze della ragione e della giustizia circa i rispettivi diritti del poeta e del musicista non si possono quindi in qualche modo soddisfare in diritto positivo italiano, fuorchè intendendo disuguale la comunione impropriamente ammessa dalla legge fra essi. Soddisfacimento molto imperfetto per verità, poichè il giusto trattamento del poeta dovrebbe essere nella legislazione quale è sempre stato nel costume, specialmente italiano, una retribuzione cioè di opera prestata, larga bensì nella misura della idoneità del testo poetico a suscitare la ispirazione del musicista, ed all'intrinseco valore suo letterario, ma retribuzione soltanto, non partecipazione duratura e universale, in misura nessuna, a tutti gli svariati e magari ingenti lucri, che un' opera musicale può dare per tutta la durata del diritto d'autore. Almanco però quell'imperfetto soddisfacimento ai molto maggiori diritti del musicista, era doveroso tentarlo, e io credo di avere additato alla giurisprudenza italiana la via per riuscirvi. Se no, sentenze ad uso di quelle emanate in causa Verga-Mascagni si ripeteranno, e in un argomento che attiene così davvicino alla vita artistica italiana, noi avremo un diritto ripugnante alla coscienza nazionale, un diritto che si impone ai fatti, mentre per la natura delle cose devono i fatti dar norma al diritto (1).

Ma chi deciderà della proporzione in cui il poeta e il musicista debbono disugualmente partecipare alla comunione che la legge ha voluto istituire fra essi rispetto al diritto di autore e ai lucri dell'opera musicale?

Si dovranno certamente interrogare periti. E questi e il giudice decideranno in proposito di caso in caso, tenendo conto del merito del libretto, sia in relazione alla musica, sia per sè medesimo, e della entità del successo pubblico e dei lucri dell'opera musicale.

C. F. Gabba
Prof. di Dir. civile nell'Univ. di Pisa.

(1) Già qualche valente giureconsulto italiano ha propugnato la tesi della disuguaglianza dei diritti fra poeta e musicista di fronte alla legge 19 settembre 1882, p. es. il Rosmini, *La legisl. e la giurispr. dei teatri.* Milano, 1878, vol. II, p. 328. Il Chironi nel suo scritto *L'opera musicale e la legge sui diritti d'autore* (Torino, 1894) non ammette che in tesi generale la partecipazione del poeta e del musicista all'opera musicale e ai lucri di questa debbano reputarsi eguali.

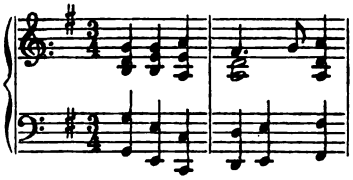
Digitized by Google

UN NUOVO SISTEMA DI NOTAZIONE MUSICALE

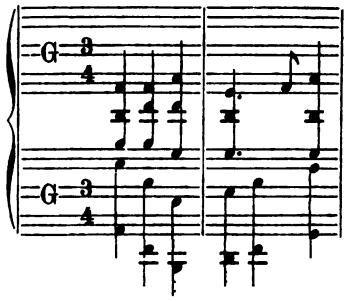
Appunti.

Il sistema proposto dal signor Walter (1) si fonda sul principio dell'intuizione (*Anschauung*); esso si dirige all'occhio e riproduce graficamente la tastiera, perciò vien detto *Klaviatur-Notenliniensystem*. Le note dei tasti neri sono sulle linee, quelle dei tasti bianchi negli spazi. Ecco senz'altro un esempio (Es. I e II):

Esempio I.



Esempio II.



Guardando di fianco par di vedere la tastiera; le linee come i tasti neri si succedono alternatamente a gruppi di due e tre, così pure le linee d'aiuto o tagli per le note poste sopra o sotto il sistema. Chiavi, diesis e bemolli diventano inutili; la tonalità del pezzo vien indicata per mezzo d'una lettera dell'alfabeto — secondo la denominazione musicale tedesca — maiuscola pel modo maggiore, minuscola pel minore. In quanto al resto non c'è differenza dal sistema da tutti accettato.

---

(1) F. Walter's *Notenliniensystem*. — Warmbrunn i. Schl., Max Leipelt. — Pr. Mark 1,50.

Digitized by Google

Senza dubbio il principio dell'intuizione è applicato più che nell'antico sistema, la nuova notazione è più semplice, più facile a studiare; solo la pratica fattane su musica molto complicata può dirci se essa sia preferibile. Però si scorge subito un inconveniente; la gran distanza delle note fra di loro e quindi la maggior difficoltà di afferrare gli accordi nella loro configurazione.

L'A. prevede che al suo sistema non saranno risparmiate critiche acerbe. Non per antipatia verso ogni idea nuova — non sono un codino, nè porto parrucca — ma rigor di logica m'impone alcune osservazioni.

Sopratutto a causa della simmetria fra la notazione e la tastiera l'A. è contento del suo sistema e lo dichiara conveniente in ispecie al pianoforte od *harmonium*. Ma il prender per base della notazione musicale il meccanismo d'uno strumento non ci sembra giusto: se così facessimo per tutti gli strumenti, in qual *caos* non andremmo a finire? E poi il vantaggio presentato dal *Klaviatur-Notenlinien-system* per gli strumenti a tastiera cessa in parte per gli altri. Vuole l'A. limitarne l'applicazione al pianoforte? Questo è contrario ad ogni principio di progresso.

Di fatto, la musica obbedisce nella storia della sua scrittura alla legge universale d'evoluzione. Mentrechè nei primordi ha comuni col linguaggio le lettere dell'alfabeto, più tardi essa si distacca e, fattasi individuale, s'esprime con segni proprii; il periodo dei neumi, coi punti, virgole, accenti, collocati a diversa altezza sul testo, segna la transizione. Ma vi è indefinitezza nel ritmo, nell'intonazione; questa si fa precisa a poco a poco coll'aggiunta delle righe, quello colla *notazione proporzionale*. E ancora la confusione pel numero dei segni è grande, in un medesimo pezzo le parti d'un coro son scritte in modo diverso; fino a che la scrittura s'integra e si definisce, per mo' di dire, nel sistema odierno. Nè l'evoluzione s'arresta qui: la scrittura d'un coro, come diffusa in varie chiavi, ora rinunzia alle superflue e si restringe a due, nel fatto una chiave sola — non essendo la chiave di *sol* che la continuazione di quella di *fa*. Io voglio sperare succeda lo stesso per la musica d'orchestra e che nell'avvenire cessi lo sconcio di partiture con chiavi diverse o strumenti traspositori; così pure la scrittura d'un pezzo orchestrale, la quale dà oggi l'immagine di una riunione non ben cementata di vari stru-

Digitized by Google

menti, s'unificherà, come anche nell'effetto sonoro l'orchestra moderna è divenuta un solo strumento al teatro di Bayreuth.

Se dunque esistesse una notazione speciale pel pianoforte dovremmo per le ragioni suddette rinunziarvi, magari con qualche sacrificio.

In quanto al creare una notazione da applicarsi a tutti gli strumenti, ecco: perchè una notazione nuova riesca ad imporsi, convien se ne senta una forte necessità, che cioè quella antica mal risponda allo scopo. Ora l'odierno sistema non si può dir sia difettoso quando — non son rari gli esempi — artisti di felice attitudine e coltivati leggono a prima vista partiture complicate. In generale i novatori son spinti dall'idea che la nostra notazione sia difficile. In ciò si esagera. I cantanti e gli esecutori di strumenti ad arco e a fiato imparano la lettura più facilmente del meccanismo; al primo anno di studio posson leggere con sicurezza musica che solo dopo qualche anno saranno in grado d'eseguire. Non così avviene pel pianista; in lui lo svolgimento della facoltà d'esecuzione precede di molto quello della lettura; ma del fatto vuolsi attribuire gran parte a difetto nell'istruzione. Osservo solo: l'esercizio del leggere non è oggetto di studio speciale, si lascia fare al tempo e senza criterio metodico; se si operasse così pel meccanismo, che si direbbe?

Una ragione ancor forte sta contro il sistema del Walter. È verissimo, la scrittura d'una pagina di genere cromatico si rivolge poco all'intuizione, e molto affatica la mente; difetto aggravato nella musica moderna così spesso cromatica da costringerci a badare più agli accidenti che alle note. Però finchè vige il nostro modo d'intendere l'armonia, basato sulla scala diatonica, dobbiamo nelle successioni cromatiche ed enarmoniche scriver le note secondo l'ortografia voluta.

Ad ogni modo e quali siensi i pareri in proposito, gli amanti dei progressi tecnici dell'arte nostra daran lode al signor Walter pel suo ingegnoso tentativo; e d'ogni idea va tenuto conto per l'avvenire. Chi ha diritto a lamentarsi dell'odierna notazione non è l'esecutore, bensì il compositore. Più importante, secondo me, è cercare un sistema di stenografia musicale; lo scriver per disteso una partitura richiede troppo tempo..... maggior tempo che a inventarne la musica, direbbe un critico, alquanto pessimista, di musica drammatica.

ABELE ENGELFRED.

Digitized by Google

PER L'ARTE

Romualdo Giani, nella sua replica « senza titolo » pubblicata in questa Rivista (1896, fasc. 4°), ha ripensato a parecchi punti della nostra questione. Ciò è bene, e della attenzion sua io gli sono grato pel primo. Poi egli ha asserito, per giunta, diverse cose, alcune delle quali, a dir vero, ci duran qualche fatica a stare insieme, non ostante l'abile industria con cui egli le ha disposte ed aggiustate in vista di un certo effetto. Or di questo, mi perdoni, l'egregio collega non aveva punto bisogno.

In sostanza, nell' articolo del chiaro contraddittore mio, vi sono alcune asserzioni che io devo rettificare. Il resto, salvo la stima di Romualdo Giani, di cui mi tengo e che ricambio sinceramente, per quel che eccede i limiti della questione, a me poco o nulla rileva.

Ho detto e ripeto che, secondo la mia opinione, l'arte vera e grande ha in sè, inerente, naturale, indispensabile, una significazione e una tendenza sociologica. — Ella, collega Giani, sa che cosa significa dimostrare una simile proposizione, per vedere che non è il caso di pretender ciò in questo luogo. — Per cui, finchè il valore dell'arte e la sua importanza come fatto sociologico si considerano come cose a sè, l'arte non si potrà mai spiegare per quel che essa è e vale. — Nè Wagner, nè Beethoven si potranno mai intendere e spiegare dal punto di vista musicale o poetico soltanto. — O il valore dell'arte e il suo significato come fatto sociologico si compenetrano e sono qualità, che è necessario considerare così compenetrate, per comprendere interamente l'arte in ogni suo punto, e allora l'arte, in cui uno dei due termini è negato, o non ha l'importanza che aver deve relativamente all'altro, è imperfetta e censurabile.

Digitized by Google

Ed ora vengo alle poche rettifiche.

La musica di Palestrina, o alla Palestrina, durò in tutta la sua purezza, per una sessantina d'anni e più, ad accompagnare, sola, gli uffici divini collettivi, esprimendo il sentimento della comunità raccolta davanti alla maestà di Dio, nelle chiese e nelle pubbliche piazze. La musica di Palestrina fu popolare, anzi popolarissima, tanto è vero che tutti i musicisti coetanei del gran maestro e degni di qualche ricordo si misero a comporre nel suo medesimo stile e formarono, è risaputo, quella corona di artisti, di più o meno grande ingegno, che, secondo il concetto di Taine, stanno attorno al genio e lo imitano. Così si ebbe il periodo, che prende il nome dallo stile palestriniano, e che, storicamente, si dice il grande periodo della musica italiana. Non è popolare abbastanza un artista che, ancora vivente, è il modello di tutti gli altri, grandi e piccoli? E intorno a tutti costoro non è forse il pubblico? Oh! via, mi si dica dunque, che cos'è altrimenti la popolarità.

Il popolo, dissi, gusta ed ammira l'arte di Wagner, pur non conoscendone in genere il profondo significato ideale. R. Giani crede cogliermi in contraddizione, osservando che non si può gustare nè ammirare ciò che non si capisce. Al musicista il mio concetto dovrebb'esser parso abbastanza chiaro; ma a Giani che non pensa così, risponderò col Chamberlain che Wagner « a enrichi nos moyens « d'expression musicaux et poétiques par l'invention de procédés nou- « veaux. Mais la meilleure preuve qu'il n'est plus maintenant es- « sentiel de s'arrêter à des considérations sur ce sujet, c'est que ses « découvertes dans le domaine de l'harmonie, de l'instrumentation « et de la versification, sont déjà passées dans le domaine public, « tandis que le drame lui-même, l'art nouveau au service duquel « furent faites ces innovations d'ordre secondaire, est resté jusqu'à « ce jour sans influence réelle, et même presque totalement incom- « pris » (1). Vede, collega Giani, è proprio così, e gli esempi furono sinora più vicini a Lei che a me; purtroppo si può comprendere l'importanza musicale di una partitura di Wagner e non sapere un acca dell'arte e dell'opera d'arte che essa rappresenta.

---

(1) Le drame wagnérien.

Digitized by Google

Wagner, colle parole proferite a Bayreuth, alludeva manifestamente all'arte di « Tristano », dei « Nibelungi » e dei « Cantori ». Le quali parole poi è ingiusto che suonino poco o niente sincere pel Giani, perchè inspirate, com' egli dice, dalla giocondità conviviale. No, no, abbia pazienza, la giocondità conviviale non c'entra affatto. Ho citato le parole del discorso di Bayreuth, perchè mi pare che Wagner vi riassumesse il suo pensiero più concisamente che altrove. Come quello, si potevano indicare cento altri luoghi, nei quali la stessa idea è espressa dal maestro con pari entusiasmo, esattezza e convinzione. Basterà indicare gli scritti noti sotto il titolo « Das Kunstwerk der Zukunft » e « The work and mission of my life », mentre poi, in modo specialmente enfatico, egli e i suoi evangelizzatori ritornano su quell' idea medesima negli articoli scritti pei « Bayreuther Blätter » dal 1878 al 1882.

L. Torchi.

Digitized by Google

QUESTIONE FILOLOGICA

RIGUARDANTE LA MUSICA ECCLESIASTICA

Due egregi professori di Amburgo ci chiedono:

« Se la pronunzia dei testi latini in Italia appoggiasi su basi autorevoli e tradizionali della lingua latina, o se i suddetti testi vengono in Italia pronunziati all'italiana, come vengono in Germania pronunziati alla tedesca, in Inghilterra all'inglese, ecc., ecc. ».

Abbiamo passato la domanda ad un chiaro ed erudito cultore di musica sacra che in pari tempo — oltre essere un distinto letterato — è dotto cultore del canto gregoriano, secondo le tradizioni dei codici. Il gesuita Padre De-Santi adunque ci risponde in modo, se non completamente esauriente, certo autorevole anche per il fatto ch'egli, studiando ed addottorandosi nelle Università di Germania, potè apprezzare quel che valga la differenza di pronunzia della lingua latina fra gli italiani ed i tedeschi.

Ed ecco le parole del P. De-Santi:

« La questione è difficile assai e non credo che alla medesima si sia risposto ancora, quantunque se n'è trattato assai dai filologi e linguisti.

« Pare bene che il suono schiacciato d'origine celtica della *c* e della *g* si pronunciasse desso dai latini: *genus* = *ghenus*, *coelum* = *koelum*; pare anche che nelle declinazioni si dovessero conservare i suoni radicali; noi diciamo *musca* = *muscae* (la *mŭpsa*), la qual cosa ha in sè del ridicolo e la declinazione sarà bene stata *musca*, *musche*, *muscam*, ecc. Quello che è innegabile si è che la pronunzia aperta,

Digitized by Google

piena, alla maniera italiana, è bella per ogni orecchio e si presta alla declamazione musicale, molto più dei suoni gutturali e coperti dei tedeschi e peggio degli inglesi.

« Quanto alla maniera francese i dittonghi contratti *audeo* = *odeo* e le nasali, specie quest'ultime, sono brutte nel canto. L'accentuazione poi dell'ultima sillaba rende ancora più informe la maniera di pronunziare il latino usato dai francesi. Ed essi pure lo sanno. Infatti la odierna scuola gregoriana francese promuove la pronunzia italiana, perchè senza questo non è possibile dare conto dello sviluppo melodico delle melodie e di molte loro particolarità quanto a sonorità, a rotondità dei suoni, ecc., ecc. ».

Digitized by Google

RECENSIONI

Storia.

JACOPO FERRETTI, Sulla storia della poesia melodrammatica italiana. Conferenza inedita, con note di A. Cametti (Estratto dalla *Cronaca Musicale*, anno I, nn. 6-7).

Possiamo consolarci; nella poesia melodrammatica le età passate non furono più felici di questa nostra. Che anzi, nel leggere certe scene, certe strofe, certi versi delle « opere eroiche » celebri nel XVIII secolo e nella prima metà del XIX, si è quasi indotti ad ammirare i *librettisti* moderni, e quasi tentati di giudicare, per un momento, schiettamente italiano il lombardo di Luigi Illica, melodiosi gli endecasillabi ranchettanti di Ferdinando Fontana, argute le grosse facezie di Leo di Castelnuovo. Tanta è la virtù del raffronto.

La conferenza, scritta con allettevole vivacità di stile, è ricchissima di notizie; la prefazione e le note di Alberto Cametti ne compongono un prezioso commento. R. G.

A. FLEURY, S. J., Le rythme grégorien est-il mesuré? — Paris. Delhomme et Briguet, éditeurs.

L'autorità di buoni autori ed opportuni esempi inducono il Fleury a ritenere che non vi ha musica senza ritmo e ritmo senza misura. La dimostrazione di questo principio gli suggerisce, gli fa risultare la tesi seguente proposta a mo' di conclusione: « *Fino a Guido d'Arezzo, il cui Micrologo apparve nel 1026, il canto fermo, tutto il canto fermo è stato eseguito in misura, come tutta la musica antica e moderna* »; della quale proposizione il Fleury prova storicamente la verità. Accostando poi maggiormente la materia specifica del canto gregoriano, l'A. si appoggia ad un libro di Deche-

Digitized by Google

vrens (*Du Rythme dans l'Hymnographie latine*), a cui si deve, dice egli, l'opera di restaurazione artistica e religiosa del canto della chiesa. Tale restaurazione ha il suo punto di partenza nell'ammissione di un principio radicale. Si tratta cioè di risolvere questo quesito: il canto gregoriano è ritmato e misurato? Due testimonianze sono invocate dal Dechevrens per sostenere il principio della misura: quella di Hucbald e quella di Guido d'Arezzo. Si dedurrebbe da esse che tutto il canto religioso, senza eccezione, è stato eseguito secondo misura. Dechevrens e Fleury affermano che, se questa tradizione è stata infranta, ciò si deve a un secolo di cattivo gusto; ora lo sforzo dei veri amici dell'arte sarà quello di restituire al canto fermo la perfezione che ha perduta, ridonandogli il ritmo musicale. Dimostrare l'esistenza di questo ritmo è cosa difficile quando si tratti di quelle melodie che sono scritte su parole in prosa, poichè esse non offrono soccorso alcuno alla musica. Ben altrimenti succede per i pezzi che sono scritti su parole misurate. In questo caso, la parola va di pari passo colla musica. Per gli autori degl'inni sacri, come per tutta l'antichità classica, la poesia e la musica sono sorelle e la loro parentela comune è il ritmo. Il ritmo dell'una è dunque il ritmo dell'altra. L'A. per dimostrare questa altra proposizione imprende un esame della prosodia degli inni classici, prosodia che è risolta in un ritmo musicale, e passa poscia a discorrere degli inni sintonici, riuscendo a fissare nella battuta musicale le diverse melodie del canto fermo.

Non conosco il libro del Dechevrens e non so quindi se egli abbia esaminato il punto di divergenza tra Hucbald-Guido d'Arezzo, che sono *discantisti*, e i *mensuralisti*. Il Fleury ha tralasciato di esaminare questo punto della questione che, una volta avvertito, la complicava di molto, ma che avrebbe anche contribuito a risolverla in modo esauriente, se pure è possibile.

Nel suo lavoro, che non è di pura compilazione, il Fleury è rigorosamente oggettivo e la sua spiegazione è attendibile. Certo l'opuscolo suo merita una seria attenzione. L. T.

LA MARA, Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. **Erster Band: 1824-1854. Zweiter Band: 1855-1881. Due vol. in-8° di 367-377 pp.**

Ecco due volumi che offrono un interesse assolutamente eccezionale. Francesco Liszt, il quale fu in relazione cogli uomini più importanti dell'epoca sua, che visse come solo a pochi sinora fu dato, in mezzo al movimento artistico dei principali centri d'Europa, doveva, fra le altre preziose memorie, fra i documenti importanti della sua vita multiforme, lasciare una copia considerevole di lettere. La Mara, pubblicandole, ha reso un grande servigio alla storia

Digitized by Google

della musica e, in genere, alla storia dell'arte e della cultura nel nostro secolo. Se a queste lettere si aggiungono quelle scritte da Liszt, che sono, già è qualche tempo, pubblicate, si avrà un complesso di documenti, i quali saranno indispensabili a chi si proporrà di ragionare intorno ai fatti artistici dell'epoca nostra. Alcune di queste lettere addimostrano relazioni che non si rilevano dall'epistolario di Liszt, altre completano e chiariscono quelle già note. Le relazioni mondiali del grande artista si rivelano addirittura eccezionali, e certamente è meravigliosa, invidiabile la posizione, la vita di un uomo, che tutte ha saputo ridurle a sè e coltivarle. Egli, in queste lettere, appare circondato da un'infinità di domande per assistenza, consigli, favori, circondato di omaggi, di premure, di insistenze, a cui il maestro rispondeva con quella bontà e quella generosità che rimarranno proverbiali. A lui fanno ricorso artisti d'ogni classe, uomini eminenti nelle scienze e nella politica, principi e letterati; a lui convergono mille e mille informazioni; a lui favori, inviti, distinzioni in gran copia. Chi visse mai così corteggiato e così amato?

Per una tale compilazione si è dovuto ricorrere, oltre che al museo Liszt di Weimar, a molte altre raccolte pubbliche e private, visto che Liszt stesso non si era curato di conservare materiali di questa specie. La quantità preponderante di lettere è quella che riguarda il periodo di Weimar, 1848-1854, il periodo più brillante del compositore e del direttore d'orchestra, e, in complesso, queste lettere abbracciano l'epoca dal 1824 al 1881. È peccato che non tutte le lettere ritrovate si siano potute pubblicare, come pure che qualche passo abbia dovuto essere eliminato in queste che son date in luce. Dunque non potremo mai sapere tutto intorno a questo uomo? Vogliamo sperare che si pubblicheranno almeno, e presto, le lettere scrittegli da Bülow, che si conservano nel museo Liszt di Weimar. Tuttavia, l'interesse di questa raccolta è grande abbastanza. Qualche breve nota e qualche notizia sugli scrittori di queste lettere, che la Mara ha inserito qua e là nei due suoi volumi, li completano. Fra le più originali noterò una lettera di Rossini, in cui, fra mille proteste di devozione e di ammirazione pel nuovo abate, in uno stile che proprio rasenta la comicità, il maestro italiano prega Liszt di intercedere presso il papa Pio IX, affinchè egli permetta che le donne cantino in una chiesa di Parigi; il motivo: l'esecuzione della « messa solenne ».

Fra i più eminenti scrittori di queste lettere noto: Mendelssohn, George Sand, Dumas, Schumann, Spontini, Meyerbeer, Heine, Lamartine, Berlioz, Smetana, Saint-Beuve, Rubinstein, Spohr, Ambros,

Digitized by Google

(Minna Wagner), Emilio Ollivier, Gounod, Rossini, Luigi II di Baviera, Tolstoy, Saint-Saëns.

Le lettere sono pubblicate nella lingua in cui furono scritte e coll'ortografia originaria. L. T.

HANS von BÜLOW, Briefe und Schriften. I, II Band: *Briefe von Hans von Bülow* herausgegeben von Marie von Bülow. — Leipzig, 1895. Breitkopf und Härtel.

La vedova di Hans di Bülow ha intrapreso la pubblicazione degli scritti lasciati dal suo defunto marito, e l'espitolario ne forma la prima parte. In una prefazione scritta coll'entusiasmo di chi visse per molti anni col maestro spiega il motivo della pubblicazione, e fa un'accurata biografia dell'artista. Gli anni della gioventù del Bülow sono invero poco conosciuti e in queste lettere sono lumeggiati in modo preciso: ma essi non hanno neppure tanto interesse nè per lo storico della musica nè per i cultori di altre parti speciali della musica da richiedere tanto lusso di particolari. Le lettere sono per la maggior parte dirette alla famiglia, e in esse sono raccolte le intimità della vita dell'artista, cose tutte che si capisce come possano essere care alla sua compagna: si è riprodotto l'ambiente nel quale viveva l'artista e perciò si possono trovare giudizî anche troppo favorevoli per uomini e cose dei quali il tempo ha fatto giustizia. Il Bülow, che fu artista non dotato di personalità propria, non pare fosse l'individuo più adatto a dare un epistolario interessante dal lato psicologico, perchè questo è sempre il lato più importante di un epistolario: egli fu un esecutore della musica altrui e come tale è soggetto ad una dimenticanza forse prematura rispetto alla sua intelligenza; altri maggiori virtuosi non sono più ricordati se non da chi ha avuto la fortuna di udirli. Come nell'epistolario del Wagner, anche in questo spicca bella e nobile la figura del Liszt sempre infaticabile nell'aiutare quelli nei quali riconosceva un animo d'artista. Ma nelle lettere del Bülow si manifesta tale un carattere buono e amabile che spiega come la vedova abbia cercato di perpetuarne la memoria con questa pubblicazione. La seconda parte di quest'opera sarà dedicata agli scritti tecnici che, crediamo, presenterà un intereresse maggiore.

G. P.

BÄUMKER WILHELM, Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem XV Jahrhundert. — Leipzig. Breitkopf und Härtel.

Importante contributo allo studio della storia e dell'archeologia musicale, questo del Dr. Bäumker. Si tratta della riproduzione di un codice manoscritto in pergamena, scritto in note proporzionali e posseduto dai Cisterciensi di Hohenfürt in Boemia. Probabilmente appartiene al principio del secolo XV. I *Lieder* dei quali vengono

Digitized by Google

dati anche gli esempi musicali, sono in tutto 37, e ve n'hanno di veramente interessanti. Il testo di essi, come è naturale, è scritto nell'antico tedesco. G. T.

Festschrift zur 50-jährigen Jubelfeier des bestehens der firma C. G. Roeder. — Leipzig.

La casa C. G. Roeder di Lipsia, così giustamente nota e stimata per le sue pubblicazioni musicali (dal punto di vista tipografico), pubblica ora nell'occasione del 50° anniversario della sua fondazione un elegantissimo ed interessante volume.

Precede dunque una breve notizia della casa, dai suoi principî al giorno d'oggi. È ad essa che noi dobbiamo l'introduzione dei torchi litografici nella stampa della musica. Segue una storia della notazione musicale dall'alfabeto greco fino ai nostri giorni, dovuta alla dotta penna del Riemann. Apprendiamo fra le altre cose che i primi saggi di stampa musicale per mezzo di caratteri mobili non furono fatti in Italia come si credeva fin qui, ma sibbene in Germania da Jorg Reyser di Wurzbourg nel 1481.

Come conclusione del volume abbiamo 28 fac-simili delle differenti notazioni conosciute, che sono pure uno splendido saggio di quanto sa fare la casa Roeder. G. B.

THEODOR VON FRIMMEL, Josef Danhauser und Beethoven. Eine Studie aus der internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen. — Wien, 1892. Verlag von Gerold und Co.

Nel 1892, all'esposizione internazionale della musica e del teatro a Vienna, fu esposto un ritratto che si voleva fosse di Beethoven. Frimmel, un buon conoscitore di questa materia, ebbe la convinzione che quel ritratto non rappresentasse Beethoven, e ciò egli sostenne pubblicando in proposito una notizia nella « Freie Presse » di Vienna. Ne nacque una piccola polemica, a conchiudere la quale Frimmel diede in luce questo opuscolo, in cui dimostra come quel disegno, che è di Danhauser, non rappresenta Beethoven.

Le ricerche del Frimmel hanno un'importanza scientifica, e i lettori potranno averne un'idea dallo studio sui ritratti di Beethoven, che il Frimmel pubblica in questo medesimo fascicolo della *Rivista*. L. T.

Critica.

JARRO, Attori, cantanti, concertisti, acrobati. — Firenze, 1897. R. Bemporad.

È la ristampa di un libro che fu assai ricercato e assai lodato; l'autore vi aggiunse otto capitoli: « Gioachino Bimboni », « Luigi Chiostri », « Gemma Bellincioni », « Enea Brizzi », « Iefte Sbolci », « Giuseppe Buonamici », « Concerti e Concertisti », « I Mascagnofobi ».

Digitized by Google

V'è un po' di tutto: notizie, aneddoti, motti, arguzie, ghiribizzi, capricci e bisticci; dall'uno all'altro argomento la prosa di Jarro trascorre infaticata, con la grazietta agile d'una bertuccia pronta sempre a spiccare il salto. Vorremmo parlare dell'ultimo capitolo, il solo in cui lo scrittore toscano tenti la critica, in difesa di Pietro Mascagni. Ma a pagina 298 apprendiamo che Jarro è, dopo il Verdi, *la prima autorità musicale che abbia l'Italia;* e a pagina 312 ci è fatto sapere che « volere o no, l'autore di *Cavalleria Rusticana* è in Italia *l'uomo più celebre, dopo il Verdi* ».

Con un gemino *primato* di questa sorte cui unico il Verdi sovrasta, anche il solo desiderio di discutere potrebbe parere atto d'irriverenza. Ci stiamo dunque paghi a congratularci collo scrittore e col maestro, lieti di poter riconoscere che la critica dell'uno non à, quanto a serietà, proprio nulla da invidiare all'arte dell'altro.

R. G.

C. DE BARBERI, Sul melodramma. — Palermo. Tip. fratelli Gaudiano.

Il signor De Barberi si propone con la modesta opera sua di « *contribuire alla rigenerazione della musica* »; una cosa, come vedete, da nulla. E per *rigenerare* da vero, egli incomincia a innovar tutto: i metodi, le teoriche d'arte, i giudizi, fin le definizioni. L'armonia diventa così alle sue mani « *quella successione di più accordi consimili convenientemente concordati che eseguiti da voci o da strumenti appagano l'intelletto e non il cuore* »; il canto « *quel suono della voce umana, istintivo in tutti gli uomini* (o state a vedere che la voce umana sarà istintiva anche nelle bestie!), *il cui officio è di deliziare l'animo nei momenti di solitudine* »; il melodramma « *quella composizione musicale la quale dev'essere scritta per appagare maggiormente la moltitudine delle persone che ama frequentare il teatro a preferenza dei competenti...* ». E il De Barberi seguita di questa guisa a *rigenerare* per molte pagine con rigogliosa esultanza. Ma la *rigenerazione* vera, il vero e proprio sfogo della compressa virilità baldanzosa del nostro scrittore, avviene a pagina 28; e n'è frutto un giudizio sul Wagner che i lettori della *Rivista* ameranno certo di conoscere. Eccolo qui, in tutta la sua rugiadosa freschezza: « *È mia convinzione che la ragione principale che indusse il Wagner ad arrecare una specie di rivoluzione nel campo musicale si fu la scarsezza del genio inspiratore di vere melodie, poichè, meno poche eccezioni, la sua melodia infinita altro non è che il sostrato di diverse combinazioni armoniche non comuni che lo resero classico e inimitabile* ».

Al signor De Barberi molto sarà perdonato per la lodevole sincerità onde nella prefazione confessa di non ignorare *la debolezza*

Digitized by Google

delle sue nozioni. D'accordo; ma se invece di *rigenerare* avesse pensato un po' a rinvigorirsi? R. G.

PIER FRANCESCO ALBICINI, Mozart. Estratto dal giornale *L'Arpa* — Bologna, 1895. Stabilimento musicale A. Tedeschi.

Su l'arte di Volfango Amedeo Mozart tanto fu scritto, che l'Albicini non poteva averne argomento d'osservazioni nuove. Ma anche saper esporre con grazia cose note non è dato a tutti; l'Autore può compiacersi d'esservi felicemente riuscito. R. G.

GIOVANNI TEBALDINI, Il teatro lirico (Estratto dalla *Rassegna Nazionale*, 16 ottobre 1896). — Firenze.

Giovanni Tebaldini à fede che dal misticismo attingeranno nuovo vigor di vita tutte le arti. L'opuscolo, scritto a punto per richiamare « *la giovane generazione alle fonti cristiane, alle tradizioni storiche dell'arte* », à ricchezza di giudizi acuti e di ingegnosi pensieri. R. G.

ROBERT HERMANN, Berliner Musik-Kritiker-Spiegel. Ein Wink für Componisten, etc. — Leipzig. Commissionsverlag von Friedrich Hofmeister.

È una raccolta di brevissimi giudizi sopra alcune composizioni del compilatore. Essi sono estratti dalle critiche apparse nei giornali di Berlino in occasione di un concerto che l'Hermann vi diede l'anno passato. Questi giudizi si riferiscono, ben s'intende, agli stessi lavori. L'Hermann, pubblicandoli riuniti in un opuscolo, ha voluto provare come tra le diverse opinioni della critica non solo vi sia il più completo disaccordo, ma anche come da esse non si possa dedurre nulla di definito intorno alle qualità del compositore, all'ingegno e allo studio, che egli eventualmente possa aver dimostrato. In somma, Hermann è stato così malcontento della critica berlinese, che l'ha denunziata al pubblico in questa guisa. Non mi sembra veramente che con degli estratti di venti parole, e anche di meno, si possa in modo alcuno formarsi un'idea dei criteri di una critica. Che essi siano sbagliati può darsi, ma il modo informe della citazione non lascia decidere.

Certo è che la critica musicale di Berlino, con dei giudizi così radicalmente opposti, mette un povero artista in una condizione abbastanza strana. Di uno stesso artista si dice che egli ha ottime attitudini e che è meglio smetta di comporre, che egli sente la musica con calore intimo e che la comprende soltanto come « forme sonoramente mosse » (la frase di Hanslick), che la sua musica è eccellente e che è pessima, che egli ha ingegno e che non capisce niente, che è geniale e che è uno stupido. Oh diavolo! In questo caso la gran diversità dei giudizi depone della leggerezza con cui

Digitized by Google

furono profferiti da ambe le parti. Oggi si è soliti ad esagerare nella lode e nel biasimo: si è eccessivi in tutto; lo stato d'animo influisce sul giudizio, lo dirige, lo plasma. È un caso patologico, quando non è peggio. L. T.

MUSIOL ROBERT, Hugo Brüchler. **Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen deutschen Liedes. — Dresda. L. Hoffarth.**

Autore eletto di pochi, ma serii, lavori corali, il Brüchler — già decesso — ha trovato nell'A... un affezionato biografo e critico. Il libriccino del Musiol reca notizie interessanti sul chiaro artista che fu allievo di Friedrich Wieck e di Franz Liszt e che specialmente in Germania è ricordato con onore fra i musicisti compositori più distinti. G. T.

Estetica.

G. M. SCALINGER, Aestesis. **— Napoli, 1896. Edizione Fortunio.**

G. M. Scalinger volle armonizzare nell'opera sua il metodo storico con l'induttivo, temperar la ricerca originale alla tradizione ancor viva d'un insegnamento nobilissimo, piegare il pensiero d'Antonio Tazi ad accogliere le più ardite conquiste della psicologia fisiologica moderna.

Non era cómpito agevole; e gli successe; la sapiente larghezza del disegno e la severità dell'intento conferirono alla sua *Aestesis*, martellata fin nei particolari, un carattere che la fa singolare da quegli stessi lavori cui lo Scalinger s'è più direttamente inspirato. Vorrei che i pittori e i musicisti d'Italia, ne' quali (parlo dei più) è così manchevole la coltura, leggessero il libro del chiaro scrittor napoletano; meditassero, segnatamente, le pagine su le Arti e il capitolo « I Momenti ». In quelle mi par nuova, e certo è tutta viva d'osservazioni ingegnose, l'indagine su le attinenze delle due arti più veramente moderne (la letteratura, bene avverte l'Autore, è arte di tutti i tempi); sopra tutto piace che al suo pensiero lo Scalinger abbia saputo addurre certezza di prove dall'esperimento, attingendone per la maggior parte i materiali al libro di Giuseppe Sergi « Dolore e piacere » poco noto, forse perchè troppo, oltre il comune uso degli estetisti academici, originale e geniale. Nei *Momenti* sono ritratti, in tòcchi vivi rapidi risentiti, i caratteri estetici che improntarono le età più singolari nella storia della coltura; di questa nostra è detto assai bene che « *essa ebbe la valutazione più esauriente nella complessità della formula musicale* ». « L'anima contemporanea » scrive in proposito lo Scalinger « così sot« tile, così penetrata d'indefinito, e pur così incontentabile, ha tro-

Digitized by Google

« vato troppo plastiche l'arte delle seste e quella del plasma per « tradurre con esse i suoi nuovi impulsi e le sue mutate visioni; « ha trovato insufficiente la pittura ad esprimere solo per un in- « ganno di immagine ciò che in essa è fremito, è inquietudine, è « avidità indefinibile e indefinita. Se le altre arti avessero potuto « rendere in maniera completa l'atteggiamento dello spirito moderno, « non avrebbe la musica avuto un così ampio, rapido e trasfor- « mante sviluppo; condensando nelle arti plastiche un grado di « sviluppo, notevole sì per le mutate condizioni psichiche, ma non « eccezionale come quello in cui trionfa il sentimento musicale mo- « derno ». Sono cinquanta pagine, coteste dell'ultimo capitolo, in cui anche il critico più rigido troverebbe da appuntare ben poche cose, e di poco momento. Per conto mio, non consentirei — ad esempio — a porre il nome del Palladio accanto a quelli ben altrimenti gloriosi di Michelangelo e del Sangallo (pag. 282), nè vorrei accomunare in una stessa lode per la soavità delle espressioni il Correggio e Guido Reni (pag. 227), un artefice veramente grande e un rètore della pittura ormai digradante alla sentimentalità languida e vana dei periodi di scadimento. Nè anche mi par giusto scrivere che « il sistema di colonne » abbia preceduto la colonna isolata « divenuta più tardi un monumento di per sè stante, sul cui abaco si erse la statua dell'eroe » (pag. 274); la colonna isolata precedette invece il *sistema*, e il ritorno di questa forma nella decadenza dell'architettura non è che uno degli esempi innumerevoli che la storia offre a chi voglia ricercare l'attuarsi nelle manifestazioni estetiche della legge — già dimostrata in biologia — per cui gli organismi degeneranti ripetono i modi proprî alle origini loro.

Osservazioni un po' pedantesche queste ultime mie — non è vero? — Ma ò voluto farle qui per dimostrare all'autore che ò letto l'opera sua con quella attenzione che egli à diritto di aspettarsi dagli studiosi dell'arte. R. G.

***MAURICE GRIVEAU**, Une nouvelle définition de l'œuvre d'art.* — Paris, 1896. Tipografia Davy.

« L'opera d'arte » — scrive Maurizio Griveau — « è un'armoniosa sintesi elettiva ». L'artefice, in quella che mal fu detta riproduzione ed è invece rielaborazione del vero, astrae da certi caratteri troppo speciali e generalizza alcuni fatti particolari, riuscendo così al *tipo* e mirando con questa voluta alterazion del reale a rivelar nell'opera sua una significazione essenziale; scevera a un tempo gli elementi più affini, li intreccia, li contempera, li coordina, li ricompone: astrazione, generalizzazione, simbolo — ecco la sintesi; gradazione, misura, ritmo — ecco l'armonizzazione. L'opera d'arte

Digitized by Google

si chiarisce per tal modo non già l'imitazione, ma più tosto — secondo la frase profonda di Leonardo — la continuazione della natura.

Tale la teorica del Griveau; la quale procede, parmi, dalla Filosofia dell'arte d'Ippolito Taine — e più propriamente, quanto alla prima parte, dal capitolo « De la nature de l'œuvre d'art » (l'imitation absolument exacte n'est pas le but de l'art — certains arts sont inexactes de parti pris — altérations volontaires des rapports des parties dans les plus grandes écoles, III, IV e V) — quanto all'ultima, delle pagine sulla « convergence des effets »; ma con un'indagine rispetto al metodo più libera, con una più acuta e audace penetrazione degli elementi onde l'opera d'arte si compone, con una comprensione più larga dell'intimo lavorio dell'artefice.

Allo studio del Griveau porge argomento il leone di Lucerna che il Thorwaldsen scolpì nella viva roccia, a significare con simbolo perenne l'eroismo degli Svizzeri devoti a Luigi XVI. R. G.

FERDINAND BRUNETIÈRE, La renaissance de l'idéalisme, Conférence faite à Besançon. — Paris, 1896. Libreria Firmin Didot.

La Rinascenza dell'Idealismo: o perchè non chiamarla invece più tosto la Primavera degli svarioni? So che l'orazione di Ferdinando Brunetière risuonò celebrata nei commenti di tutti i diaconi i suddiaconi gli accoliti e i turiferari delle innumerevoli chiesuole idealistiche d'Italia e di Francia; so che anche i chierichini la ripeterono, rapiti d'entusiasmo, nella penombra misteriosa delle sacrestie. Ma il coro delle lodi può continuare a svolgersi nelle voci accapponate dei neomistici, indefinitamente; non per questo vorremo persuaderci che l'academico francese avesse diritto di parlare, con solennità così ridevole, delle cose ch'ei non conosce. Poi che questo, malgrado i più lirici fervori d'ammirazione, rimane certissimo: che il signor Brunetière, il quale dal pergamo di Besançon si compiace a trinciar giudizi su tutti e su tutto, e così orgogliosamente ama pompeggiarsi nei lunghi e molteplici giri della sua coda di Minosse novello, non sa nè anche a un di presso che cosa siano l'idealismo, il positivismo e il materialismo, di cui pur discorre per novanta pagine con la superior sicurezza degli incompetenti. Dell'idealismo, ad esempio, egli dà una definizione che, di poco mutata, potrebbe adattarsi benissimo anche alla filosofia di Erberto Spencer — in quanto questa, non men recisamente che la dottrina cara allo scrittor francese, afferma l'esistenza dell'*Assoluto*, e concepisce i fenomeni come *apparenze relative*, manifestazioni (in altri termini) d'una *forza* la cui essenza rimane inconoscibile al pensiero: il che viene a dire precisamente: « que les phénomènes de la nature ne portent pas avec eux leur signification tout entière; qu'au-delà

Digitized by Google

de la scène où se jouent le drame de l'histoire et le spectacle de la nature une cause invisible se cache » (pag. 19 e 20). Del positivismo il Brunetière scrive ch'esso si annunciò come una religione della materia (pag. 14); mentre non v'à forse oggi scolare di liceo il quale ignori che all'insegnamento materialistico il positivismo mosse sempre guerra aspra e ostinata, affermando contro ogni tentativo di costruzione metafisica la relatività della conoscenza. Del materialismo non si dà nella conferenza definizione; ma quale concetto se ne sia formato il Brunetière si rivela dalla sicurezza con cui egli pone tra i *materialisti* Ippolito Taine e Gustavo Flaubert. Ora il Taine non inclinò mai al materialismo in alcuna delle sue opere; tutta la filosofia e la critica di lui è anzi penetrata d'idealismo, e dall'idealismo procede il suo maggior lavoro — l'*Intelligenza* — ove Ferdinando Brunetière avrebbe potuto leggere queste parole: « Il mondo fisico si riduce a un sistema di segni, e a noi non re- « stano per costruirlo e per concepirlo in sè stesso altri materiali « che quelli del mondo morale ». E quanto a Gustavo Flaubert, come potè uno storico della letteratura francese dimenticare le tante pagine che l'Epistolario del fortissimo prosatore contiene contro la dottrina materialistica, e l'epiteto di « brutale » ond'egli la titolò in più d'un luogo, e la frase felicissima: « *Le matérialisme et le spiritualisme me semblent deux impertinences* » ?

Ma la disinvoltura del Brunetière si spinge anche più oltre. E poi che gli scienziati non àn risposto a certe domande che nessuno poteva seriamente loro proporre, egli ci ripete un'altra volta la sua ormai celebre cantafavola su « la bancarotta della scienza », esponendola oggi con linguaggio degno al tutto d'un causidico di provincia o d'un curatore di fallimenti. Eccone un saggio: « Comme « autant que je le puis j'aime à user de termes précis (è vero che poco prima invece aveva scritto « il est bon, nécessaire même de « laisser un peu « flotter les termes ») j'ai dit et je répète avec une « entière assurance que les sciences avaient fait des faillites par- « tielles; et dans la langue de tout le monde, comme dans la langue « du droit, faire faillite, Messieurs, c'est ne donner à ses créanciers « que 75, ou 50, ou 25 % de sa dette, c'est ne tenir que les trois « quarts, ou la moitié, ou le quart de ses engagements ». Carina questa « entière assurance »; non è vero? Se non che quando poco di poi si apprende che l'oratore di Besançon pone a uno stesso grado e tratta con un egual superbo fastidio la teorica darwiniana rigorosamente scientifica su la trasformazione della specie, e l'ipotesi grossamente pseudo-scientifica che fa del pensiero una *secrezione della materia* (pag. 30) e confonde in un medesimo dispregio il mo-

Digitized by Google

nismo evoluzionistico e il meccanicismo più rozzo (ivi), vien fatto di chiedere se prima di eleggersi a curatore volontario d'imaginati fallimenti, Ferdinando Brunetière non avrebbe adoperato con più prudenza frequentando, per due o tre anni almeno, qualche corso elementare di biologia e di psicologia.

In Italia, con ben altra serietà di studî e d'intenti, un idealista vero — che è anche squisito artefice di prose e di versi — tentava, or à qualche anno, tra la fede e la scienza un'opera ardita di conciliazione. Con Antonio Fogazzaro ogni scienziato si sarebbe volentieri persuaso a disputare; ma chi poteva prendere sul serio la prosa del Brunetière ruzzolante, con allegra vicenda di capriole, di svarione in svariône? E così, coloro che avevano autorità di rispondere preferirono, sdegnosamente, di tacersi; e l'oratore francese s'ebbe sole le lodi degli indotti.

Era naturale; e pur fu peccato. Sarebbe stato bene — sarebbe stato utile a ogni modo — poi che il signor Brunetière menava vanto delle prove non belle fatte ne' campi della filosofia e della scienza, che qualcuno, prendendolo pel lembo della lunga veste academica, lo avesse accompagnato, cortesemente, all'aperto.

R. G.

Opere teoriche.

G. G. BERNARDI, Armonia. — Milano, 1897. U. Hoepli.

L'opera del M° Bernardi, professore al Civico Liceo *Benedetto Marcello* di Venezia, si presenta al pubblico con a padrino uno dei più bei nomi dell'arte italiana d'oggidì; e dopo le lodi fattene nella prefazione da Enrico Bossi a me non rimane che star zitto. E sorvolando sui pregi dell'esposizione mi si permetta solo di segnalare l'eccellenza del modo con cui la materia è metodicamente distribuita: questo pregio del metodo rende l'opera uno dei migliori libri didascalici nostri. Le persone colte, educate agli studi classici ed alle scienze, che desiderano acquistar la conoscenza dell'armonia si troverebbero a disagio con una semplice successione di regole e trarrebbero cattivo concetto d'una disciplina, il cui studio è forse il più dilettevole per l'intelligenza. I giovani musicisti per professione debbono con un corso d'armonia acquistare, oltrechè cognizioni tecniche, anche quell'attitudine della mente al metodo scientifico, che altri riceve dall'applicarsi alle matematiche o alla filologia.

Credo inutile esaminar ogni parte dell'opera; uno sguardo all'indice dà idea della disposizione della materia; i capitoli sono svolti con abbondanza; il libro — la sua mole potrebbe far supporre il

Digitized by Google

contrario — è più che un trattato elementare e si presta ad uno studio serio dell'armonia. Ha avuto ragione l'A. d'insistere sull'esame degl'intervalli o bicordi prima di passare agli accordi; così vuol la logica; e quantunque lo scrivere con eleganza a due parti sia più difficile e vada studiato più tardi nel corso di contrappunto, è bene rendersi conto degl'intervalli e di tutte le loro risoluzioni; ciò dà all'allievo la chiave per trovar da sè la risoluzione degli accordi e lo abitua a condurre con naturalezza le voci estreme. L'A. fa procedere in pari tempo l'esercizio dell'accompagnamento d'un basso e di quello d'una melodia; però ho notato una lacuna; i primi esempi a pag. 105 dovean essere preceduti da alcune norme generali relative.

L'A. si domanda se il libro gli riuscì completo. Il presente non è che un primo volume, sopratutto teorico; l'A. ce ne promette un secondo, un corso pratico d'accompagnamento. In questo potranno trovar posto alcune aggiunte; le sottopongo al suo parere, cioè: una trattazione ampia sull'accompagnamento d'una melodia e sulla modulazione, servendosi di tutti i mezzi suggeriti dall'arte armonica e che l'allievo ora conosce; un'esposizione dei vari sistemi di numerica, accennando pure a quello di Hugo Riemann; infine una ricca e ordinata raccolta di esempi, tolti dai maggiori compositori moderni, dei passaggi più difficili e più controversi e dei quali uno studioso non sa sempre rendersi ragione.

Qual sommo creatore d'armonie, da Beethoven sino a Wagner, non andò salvo dalle ire acerbe dei pedantoni? Ed ancora oggi quanti buoni filarmonici — non dilettanti solo! — quando qualche tratto geniale di Wagner stenta a penetrar la scorza della loro cocuzza, imbronciano e gridano senz'altro alla licenza! Poichè nell'armonia pone somma cura il compositore moderno, tutto convien chiarire e esser preparato ad ogni sorpresa; e persuadiamoci, i veri musicisti non amano ghiribizzi o scapestraggini nell'arte loro; se le regole non ispiegano l'opera d'arte, vuol dire che sono da buttar via.

Basta; finisco congratulandomi coll'editore Hoepli per l'eleganza del formato (quello dei *manuali*) e per la modicità del prezzo del volume. Un buon trattato d'armonia per L. 3,50! la cosa una volta pareva impossibile. E.

SCHULTZE-STRELITZ L., Sänger-Fibel. Elemente des Kunstgesangs. — **Lipsia. Karl Fritzsche.**

Brevi ed elementari nozioni intorno all'arte del canto. Di questo libriccino tanto modesto — anzi molto modesto — non crediamo valga la pena di dire maggiormente. G. T.

Digitized by Google

MITTERER IGNAZIO, Praktischer Leitfaden für den Unterricht im Römischen Choralgesange. — Regensburg, 1896. Alfred Coppenrath's Verlag.

È un manuale pregevole e veramente pratico per chi non volendo approfondire negli studi gregoriani secondo i codici — preferisce accontentarsi delle edizioni, cosidette autentiche, di Ratisbona. In brevi capitoli viene esposta, con molto discernimento e pari chiarezza, tutta la materia di studio necessaria ad un direttore di coro, ad un cantore.

Però in quest'operetta l'A. non espone nulla di nuovo, e può riguardarsi piuttosto come il compendio di altre opere già conosciute e più diffuse. G. T.

S. JADASSOHN, Schlüssel zu den Aufgaben der Elementar-Harmonielehre (Key to the examples in the elementary principles of harmony). — Leipzig und New-York, 1895. Breitkopf und Hartel.

Questo libro contiene molteplici soluzioni dei temi esposti nel metodo elementare di armonia compilato da Jadassohn. L'autore ha un po' candidamente inteso che esse possano servire per coloro, che nei loro studi lavorano senza il maestro. Essi, una volta fatti gli esercizi del metodo, troverebbero in queste soluzioni il modo di controllare i proprî lavori. Dio voglia che la vada così. Un altro vantaggio sarebbe questo, che Jadassohn dei temi più difficili dà soluzioni parecchie e differenti. Inteso così, certamente lo scopo è serio e l'insegnamento molto pratico e profondo.

È inutile aggiungere che anche in questi esercizi elementari si rivelano abbondantemente la finezza, la correttezza e il sapere dell'illustre armonista. L. T.

THEODOR CURSCH-BÜHREN, Kleine Compositionslehre. Leichtfassliche Anleitung zum Componiren etc. — Leipzig. Verlag von Georg Hiller.

In questa operetta mi è parso specialmente felice lo studio progressivo del periodo musicale. Io debbo forzatamente passar sopra a molta materia elementare, poichè l'A. premette alla teoria della composizione le necessarie cognizioni di armonia, della modulazione e del contrappunto, sulle quali non vi è da spendere parole. Ciò che mi ha interessato è sopra tutto l'organizzazione del libro, il quale, pur recando molta materia condensata, è riuscito a dare un'idea sufficientemente chiara di varie forme di composizione rigorosa e libera. Così pure, per ciò che riguarda la melodica e la ritmica, noto con piacere un esame serio e diligente. Non è neppur trascurata qualche cognizione estetica e qualche notizia sull'arte dell'istrumentazione, su quella del canto e sul suono del pianoforte. Con un minimo di teoria l'A. intende a far conoscere che sia il comporre musica.

Digitized by Google

Soltanto nella parte che tratta delle forme — pur tenuto conto degli scopi modesti dell'A., che non si rivolge a dei musicisti — mi sembra che egli avesse potuto e dovuto dir di più, o meglio, servirsi di qualche prospetto sintetico. Mostrato che sia come si aggruppano i temi, c'è il mezzo di offrire un quadro esatto del loro alternarsi e del loro sviluppo. E questo, esposto e combinato in diverso modo per le differenti forme di composizione, avrebbe messo in chiaro qual sia l'orditura di una suonata, di una suite, di un concerto, di una ouverture, di una sinfonia, forme alle quali l'A. solo accenna senza dimostrarle. L. T.

LEWIS J. H., The Elements of Music. — London et New York. Novello, Ewer and Co.

Una piccola grammatica musicale di cui se ne trova dappertutto le simili. Questa non ha in più che il Cap. XXI nel quale brevemente — anzi forse fin troppo — vengono esposti i modi delle antiche scale ecclesiastiche. Poscia havvi un dialogo assai istruttivo e ben ideato fra maestro e scolaro. Tirate le somme però, nulla di nuovo nè di importante. G. T.

Strumentazione.

FR. ZIMMER, Taschenbuch für angehende Violinspieler. — Quedlinburg. Verlag von Chr. Friedr. Vieweg's Buchhandlung.

Non credo inutile spendere qualche parola intorno a questo manualetto che, per quanto modesto nello scopo e limitato nella materia, pure è ordinato con molto criterio. A molti concertisti e professori la origine e la storia del loro istrumento son cose del tutto ignote. Il Zimmer comincia il suo libercolo con un cenno storico del violino, trattando degli strumenti che lo precedono nell'antichità e dello sviluppo degli strumenti ad arco in genere nel medio evo e ne' tempi moderni. Egli passa quindi ad una completa analisi del violino, seguita da consigli sul modo di conservarlo accuratamente in ogni sua parte. Questo per ciò che riguarda l'istrumento.

In quanto all'allievo, l'autore si limita ad esaminare, come si suol dire in linguaggio professionale, la pianta, e si occupa quindi essenzialmente di nozioni elementari, altrettanto limitate quanto solide e chiare. Chiudono il volume una raccolta di alcune denominazioni ed espressioni musicali che al violino si riferiscono, brevi notizie biografiche sopra antichi e nuovi virtuosi di violino, e finalmente un elenco di trattati istruttivi, di composizioni ad uso di studio e di opere originali di classici autori, distribuite secondo il grado di difficoltà progressiva, ciò insomma che si dice una *letteratura*.

Non si può essere completi in cosa alcuna; ma a preferenza di

Digitized by Google

certi nomi meno, assai meno importanti, avrei desiderato veder quelli di Tartini, Giardini, Pugnani, Veracini, Nardini, i quali mancano.

Non vi è nulla di speciale in questo libercolo, che già non si conoscesse, e questo s'intende. L'A. ha voluto venire in aiuto alla memoria degli studiosi, corrispondendo contemporaneamente al desiderio di sapere, che (almeno si dice) ha lo scolaro, al quale non bastan più oggidì le cognizioni che s'impartivano e s'impartiscono dai maestri di vecchio stampo. Perciò, non solo è giustificata la disposizione della materia in sè, ma essa, come ho detto, è distribuita con un criterio, che risponde alle esigenze dei tempi nuovi ed è arricchita di cognizioni che non sono di ornamento, ma si addimostrano assolutamente necessarie. L. T.

A. J. HIPKINS, A description and history of the Pianoforte and of the older keyboard stringed instruments. — London, 1896. Novello, Ewer. — Price 2 Sh. 6d.

L'autore offre in questo libro quanto ogni pianista dovrebbe sapere intorno al suo strumento. Nella prima parte se ne descrive la costruzione; nella seconda e nella terza sono notizie sulla storia del piano e degli strumenti che lo precedettero; infine è aggiunto un dizionario dei termini tecnici. Parecchie incisioni rappresentano i varî sistemi di meccanica ed alcuni clavicembali e pianoforti storici. È un libro ben fatto, erudito senza essere pesante e meriterebbe di venir tradotto. E.

Ricerche scientifiche.

JUAN N. CORDERO, Origen del sistema diatónico. Breves consideraciones filosóficas. — Mexico, 1896. Oficina tip. de la secretaria de fomento.

Questo scritto risponde ad un sentito bisogno degli studi musicali moderni. È una investigazione assolutamente scientifica sopra elementi essenziali della nostra musica, cioè sulla formazione della scala, sui rapporti e sulla parentela dei suoni che la compongono. L'autore si prefigge di dimostrare donde origini il sistema diatonico. Egli sostiene che il sistema diatonico è una conseguenza dello sviluppo che ebbe nell'uomo la coscienza delle misteriose relazioni dei suoni. Si tratta dunque di analizzare i veri caratteri del sistema diatonico e la sua rigorosa significazione: si tratta di penetrare in fondo ai procedimenti che hanno dovuto generarlo e di provare che il sistema cromatico è il primitivo e che da esso ha origine il sistema diatonico.

La dimostrazione del Cordero, che è rigorosamente scientifica, procede da definizioni elementari e dal calcolo dei rapporti fra

Digitized by Google

suono e suono; egli stabilisce i gradi della scala ascendente e discendente e dimostra la formazione degl'intervalli e delle loro inversioni. Egli intende poscia a ricercare donde procedano i modi dei Greci, dai quali è tratto il sistema diatonico. Il diatonismo rappresenta una evoluzione del cromatismo: egli è « la duplicazione dell'intervallo cromatico in tutti i gradi della scala, eccettuati il 3° e il 7°. L'unità è il semitono. Il tono è una cosa composta, una combinazione, e non un elemento semplice e naturale, nè tampoco una combinazione metafisica » (come voleva Fétis).

Per dimostrare la verità di questa proposizione è necessario rifare il cammino che la musica ha percorso sino alla scoperta del diatonismo e collocarsi anzitutto al momento storico in cui esso non era peranco conosciuto.

L'A. dunque, nell'ipotesi che il cromatismo sia la nozione che ha avuto la precedenza, non conoscendo altro che la successione uniforme semitonale o cromatica, ne analizza i gradi, distribuendoli in serie di sette suoni ascendenti per ordine di acutezza; egli così dimostra la formazione della scala cromatica ascendente, poscia quella della scala cromatica discendente, notando una serie di rapporti e di analogie. La scala diatonica è il risultato della composizione di due in due de' suoni ottenuti in capo ad ognuna delle quattordici serie, le quali risultano stabilite dividendo i suoni cromatici in serie di sette suoni ognuna. Prese le note iniziali delle serie che si seguono ad intervalli di quinta e legati questi suoni (toni o toniche così diventati) di due in due, si ha la scala diatonica. La medesima operazione fatta per la scala ascendente è ripetuta per la scala discendente con risultato analogo. La ipotesi della esistenza precedente ed unica del cromatismo corrisponde al vero e solo procedimento che si è potuto impiegare per avere il diatonismo. La scala diatonica non va detta la scala che contiene toni e semitoni, ma essa è la scala che lega di due in due o alterna i toni o le toniche delle scale primitive. Essa non è dunque nè naturale, nè originaria, nè fondamentale, ma è il prodotto artistico o la derivazione di un'alternativa di toniche nell'ordine della loro generazione naturale, cioè della generazione dal settenario cromatico.

Le conseguenze dell'adozione di questo concetto sono pure accennate dal Cordero. Parecchie nozioni vengono rettificate, anzi tutto quelle del tono e del semitono, poi quella della tonalità e della relazione fra tonalità e tonalità. Tutto ciò l'A. espone con esame ordinato e con grande chiarezza.

La dimostrazione del Cordero è condotta con una oggettività ed

Digitized by Google

una penetrazione critica che rispondono alle esigenze degli studî scientifici moderni. Essa è chiara, subordinata al ragionamento e convincente. Il suono è considerato nella sua qualità di rapporto matematico puro e, progressivamente, viste le relazioni di parentela contratta con altri suoni, è esaminato il processo di evoluzione continua fino alla generazione di uno o d'un altro sistema. Quanto ai risultati pratici, sappiamo pur troppo in quale ostinato spirito di attaccamento ai vecchi sistemi s'incontrerà l'opinione del Cordero. Sappiamo quanta indifferenza, quanto amor proprio e quanta ignoranza essa dovrà vincere nei docenti. Ma la musica, che è anche una scienza e che sola, fra tutte le scienze, contenta d'un glorioso passato, non ha risentito il benefico influsso del metodo scientifico moderno, ha un grande, un immenso bisogno che le si applichi tutto il rigore del ragionamento e sia tolta dalla schiavitù e dalle tenebre delle pratiche tradizionali. Fortunatamente buoni segni ci preannunziano un miglior avvenire per essa, un avvenire che vedrà rinnovata un'arte oggi esausta e cadente. Questi buoni segni ci sono, e lo scritto di Juan Cordero è tra quelli che meritano la maggiore attenzione. Egli, col suo studio necessario e colle conclusioni sue che io credo giuste, ha fornito la prova scientifica di un'opinione, d'una verità generalmente ignorata, dimenticata o negletta. Poichè ciò che ci dice la storia, sulla derivazione dei toni della chiesa dal sistema dei Greci, dunque sulla precedenza del cromatismo al diatonismo, è rimasto sino ad oggi una nozione poco più che isolata e quasi senza influenza di sorta sul nostro movimento musicale: questo perchè le dimostrazioni scientifiche furono sino ad oggi o larvate o insufficienti. L. T.

Ricerche di indole generale.

Le ricerche scientifiche d'indole generale, dirò così perchè riguardano piuttosto a modificazioni generali che avvengono nell'organismo per le impressioni musicali, datano da epoca abbastanza remota.

Ad esse appartengono gli studi di Dogiel (1), ricerche di pletismografia sopra persone che ascoltano la musica, le osservazioni sui riflessi rotulei durante l'ascoltazione di melodie diverse di W. Lombard, e le esperienze di dinamometria fatte dal Feré (2);

(1) Dogiel, *Ueber d. Einfluss der Musik auf d. Blutkreislauf*, in *Arch. für gesamm. Physiologie.* Di questo lavoro comparve un'analisi nel libro del Sergi: *Dolore e Piacere.* — Milano, Dumolard.

(2) Feré, *Sensation et Mouvement* (*Revue Philosophique*, 1885, e *Bibliothèque de Philos. Emt.*). Paris, 1887, Alcan.

Digitized by Google

però questi studi avevano di mira fatti troppo complessi, nei quali troppa parte era adibita ad emozioni non ancora conosciute e il cui studio era prematuro.

Restringendo sempre maggiormente il campo d'osservazione, non avendo premura di dare premature conclusioni, gli studi più recenti ci paiono più esatti e quindi più importanti. Il Patrizi in questa stessa *Rivista* ebbe a pubblicare un saggio di questi lavori.

A questi studi si riuniscono quelli fatti dal principe J. de Tarchanoff, dei quali i primi risultati furono presentati all'XI Congresso Internazionale Medico nella memoria: *Influence de la musique sur l'homme et sur les animaux* (1).

Le esperienze in questo studio furono dirette con un criterio sperimentale più esatto che non nelle precedenti, e se in parte confermano (e la confermazione era necessaria) le vedute de' suoi predecessori, in parte ci dicono cose nuove.

Lo scopo di una prima serie di esperienze era di ricercare l'influenza della musica sull'attività neuro-muscolare dell'uomo (2).

Le esperienze furono fatte servendosi dell'ergografo del professore Mosso (3), secondo i metodi dettati dall'inventore dell'apparecchio: il muscolo flessore del dito indice, di cui dovevasi misurare la fatica, era sottoposto all'eccitazione ora elettrica ora volontaria.

Le curve ergografiche dimostrano che la musica agisce in modo preciso sulla fatica del muscolo, modo che varia a seconda del carattere della melodia.

Dopo un numero di contrazioni capace di provocare la fatica nel muscolo, una melodia allegra e in tono maggiore è capace d'estinguere la fatica in questo muscolo e far ricomparire la contrazione per una durata che varia da qualche secondo a due o tre minuti, in relazione col grado di fatica del muscolo e colla forza d'eccitazione neuropsichica prodotta sul nervo dalla musica.

Una seconda serie d'esperienze fu fatta per determinare sui cani e sui porcellini d'India la quantità d'acido carbonico che essi eliminavano e la quantità d'ossigeno che essi consumavano nelle 24 ore sotto la impressione uditiva d'una campanella elettrica che suonava ogni

---

(1) V. « Atti dell'XI Congresso Medico Internazionale ». Roma, 29 marzo - 5 aprile 1894, vol. II, pag. 153-157 della sezione « Fisiologia ».

(2) Queste esperienze furono compiute coll'aiuto dei Dott. Bogouslavsky e Wartanoff.

(3) La descrizione di quest'apparecchio, oltre negli « Atti dell'Accademia dei Lincei », trovasi nel libro di scienza popolare *La fatica*, di A. Mosso.

Digitized by Google

cinque secondi, e i risultati furono paragonati col consumo d'ossigeno ed eliminazione d'acido carbonico allo stato di riposo.

Le esperienze dimostrano che si verifica un aumento di queste funzioni sotto l'influenza di quel suono.

Il Tarchanoff ha creduto di trovare nella musica un agente modificatore sull'attività di secrezione della pelle in seguito alle seguenti esperienze. È noto come le correnti cutanee della mano registrate nel galvanometro di Wiedemann sono dovute alla secrezione cutanea: ora la musica aumenterebbe questa corrente, come l'A. dimostra in una terza serie d'esperienze raccolte pure in questa memoria.

Ricerche sul ritmo.

Sono numerosi i lavori recenti che si occupano del ritmo. Neumann in un suo scritto (1) cerca di riassumere lo stato della questione di questo importante fenomeno, sia nella poesia che nella musica: egli si mostra contrario alla teoria del Munsterberg (2). Come è noto, quest'autore fa dipendere la misura del tempo in gran parte dalle sensazioni muscolari che accompagnano la respirazione e i movimenti del corpo, che sono negletti quando l'attenzione è concentrata al di fuori: e dà pochissimo peso alle impressioni che succedono negli intervalli che colla loro successione vi dànno il ritmo. L'A. ammette invece la teoria del Wundt che crede che il ritmo si colleghi ad una funzione psichica più generale che consiste nell'aggruppare un certo numero d'impressioni in una sola rappresentazione, ciò che permette raccogliere in un solo atto psichico impressioni che non hanno fra loro alcun altro legame se non di successione. Nel caso particolare il ritmo ordina nel tempo l'impressione uditiva: è dovuto alla qualità e intensità dei suoni, ma la periodicità è il suo fattore principale. Dalla variazione periodica dei differenti fattori del ritmo sorgono gli elementi intellettuali che lo costituiscono. Secondo Wundt i ritmi primitivi sono – ⏑ e ⏑ – ⏑. L'azione estetica del ritmo dipende da un lato da una serie di aspettative d'impressioni ora accontentate ora ingannate, e d'altra parte dall'azione di sentimento estetico d'ordine superiore che il Wundt prudentemente non ha ancora esaminato.

Riguardo al ritmo musicale considerato rispetto all'uditore, il Neumann fece una serie di esperienze con una serie di rumori di

(1) E. Neumann, *Untersuchungen zur Psychologie und Aestetick des rythmus* (*Phil. Stud.*, X, p. 249-323, 393-431).

(2) Cfr. Munsterberg, *Beiträge zur exp. Psych.*, vol. IV, p. 89.

Digitized by Google

data intensità prodotti da un martello metallico che percuote su un'altra superficie metallica, messo in movimento da una elettrocalamita.

Se l'intervallo non supera i 0″,4 il ritmo non ha luogo: quando questo spazio di tempo è superato si hanno i seguenti risultati:

a) Certi rumori sembrano più forti degli altri, e se ritornano periodicamente si ha il ritmo.

b) Nella percezione del ritmo i rumori sono disposti in gruppi che cominciano sempre con un rumore più forte.

c) Alcuni osservatori notavano variazioni periodiche non nella intensità dei suoni, ma nella durata degl'intervalli.

Nella musica la difficoltà di studiare il ritmo dipende sia in parte per i suoni, sia per fattori intellettuali concomitanti, l'attenzione essendo portata sulla melodia.

L'A. si propone di studiare come il musico produca dati intervalli e viene alla conclusione che ciò sia effetto di memoria motrice e che il movimento perciò diventi automatico. Però quando l'intervallo di tempo fra due suoni varia fra 0″,3 e 0″,5 anche buoni musicisti commettono errori.

Discusse le teorie recenti di Jhorkelson, di Münsterberg, di Schumann e Nichols, il Neumann in un'altra memoria (1) si propose di studiare il senso del tempo.

Le esperienze erano fatte in questi diversi modi:

si doveva paragonare un intervallo fra due suoni a ricordi di intervalli antecedentemente sedati;

si doveva giudicare della durata relativa di parecchi intervalli, ponendo attenzione al tempo;

si doveva esercitare lo stesso giudizio prestando l'attenzione sull'intensità, qualità, numero delle impressioni che riempiono questi intervalli.

Le esperienze fatte su questi argomenti per determinare l'influenza dell'intensità e della durata dei suoni che limitano l'intervallo sull'apprezzamento di quest'intervallo erano eseguite con questo metodo (2):

Un cilindro girante è unito con un sistema di ruote dentate ad un apparecchio per la misura del tempo.

I rumori erano prodotti da un martello attratto da una elettrocalamita. Avvolgendo un martello con un panno si poteva variare l'intensità del rumore. Il paziente, posto in una camera tapezzata

(1) *Op. cit.*, X, p. 249-323.
(2) Cfr. *Op. cit.*, X, p. 293-431.

Digitized by Google

di nero, moderatamente illuminata, doveva riferire allo sperimentatore le impressioni di due intervalli limitati da rumori di diversa intensità, la cui durata non era maggiore di 0",1 ad 1".

Limitando in essa gl'intervalli con suoni intensi, la rappresentazione soggettiva della durata è maggiore che per gli stessi intervalli limitati da suoni più deboli, quando questo intervallo si faccia sentire dopo l'altro. Invertendo l'ordine succede il caso contrario: ciò che parrebbe un fenomeno dovuto alla distribuzione dell'attenzione. Quando il primo intervallo è limitato da due rumori forti e il secondo dal rumore col quale finisce il primo e da un rumore debole (come ci rappresenterebbe lo schema adottato dall'autore 1' 2' 2' 3, in cui le cifre accentuate indicano i rumori forti), si osserva una durtaa minore nel primo intervallo.

Se si inverte l'ordine (1 2' 2' 3) l'intervallo limitato dei rumori forti sembra ancora più breve che nel caso precedente.

Nel caso 1' 2 2 3' il primo intervallo è soggettivamente più lungo.

Nel caso contrario 1 2' 2' 3 il primo intervallo è ancora più lungo.

Secondo l'autore ciò si spiegherebbe da che il ritmo ci è dato dalla variazione qualitativa, intensiva delle impressioni stesse, come pure dalla durata degl'intervalli. Se i due gruppi 1 2 3 e 1' 2 3 si possono paragonare, come succede nelle esperienze, da una variazione di intensità, se ne conclude a una variazione di ritmo.

Thaddeus Bolton ci dà uno studio accurato del ritmo (1). Volle dapprima studiare come si comporta l'individuo innanzi ad una serie di suoni assolutamente uguali per intensità e timbro e separati da uguali intervalli di tempo: usufruì a questo scopo dei rumori che si producono nel telefono all'apertura e alla chiusura di una corrente indotta che penetra in esso con un apparecchio speciale, modificando a questo scopo il cronografo di Wundt per rendere il rumore prodotto all'apertura della corrente uguale a quello della chiusura.

Le esperienze furono fatte su 30 persone colte in fatto di musica: le persone sottoposte all'esperienza si possono dividere in rapporto ad essa in due gruppi: in una parte di esse si manifesta una tendenza naturale a raggruppare i suoni; un'altra parte non raggruppava i suoni che dopo consiglio dell'esperimentatore; i gruppi erano in generale di 2 o di 4.

Ciò contraddirebbe colle esperienze del Wundt e colle esperienze del Dietze (2), secondo le quali sarebbe impossibile non raggrup-

(1) Cfr. *American Journal of Psychologie*, 95, IV.

(2) Dietze, *Philosoph. Studien*, 84; Wundt, *Psychol. Physiol.*, II vol.

Digitized by Google

pare i suoni che si succedono. Per Bolton le esperienze del Dietze non sarebbero comprovanti, essendo esse state fatte col metronomo che non dà suoni uguali e per ritmo e per intensità.

L'unione in gruppi dei varî rumori si fa mediante un processo di attenzione non continua ma a onde; ogni onda corrisponde ad un gruppo; ad esso succede un corto riposo, poi comincia un altro atto d'attenzione.

Il ritmo non può essere percepito se i suoni non sono distanziati da un certo lasso di tempo:

1",581 il massimo;

0",115 il minimo.

La durata media d'un gruppo è di 1".

Secondo l'A. la formazione dei gruppi, la formazione cioè della unità dalla molteplicità si fa subordinando gli elementi gli uni agli altri; infatti gl'individui sottoposti all'esperienza attestavano di rinforzare mentalmente un suono d'ogni gruppo:

in un gruppo di due 1' 1;

» » » tre 1' 1 1' questo pur debole;

» » » quattro 1' 1 1' 1 questo pur debole.

La cosa però è molto complessa per l'intensità del suono accentuato, essa non deve essere troppo forte se non può più formare un tutto coi suoni seguenti.

Riguardo alla durata dei suoni Bolton avrebbe trovato che il suono più lungo tornando regolarmente produce la tendenza a chiudere il gruppo ritmico, e l'intervallo seguente sembra più lungo del reale.

La maggioranza dei soggetti ha movimenti di testa, dei piedi, del corpo anche; in alcuni sono incoscienti, in alcuni perfino necessarî alla formazione del ritmo, che cessa quando si sopprimono. In altri l'idea del ritmo si unisce alla visione d'un pendolo oscillante, d'una ruota che gira, ecc. L'autore pensa che questi movimenti espressivi non sono effetti, ma condizioni necessarie per la formazione del ritmo.

Patologia e Psicopatologia Musicale.

Kreidl (nel *Beiträge zur Physiologie des Ohrlabyrinths auf Grund von Versuchen an Taubstummen; Pflüg. Arch. f. Physiologie,* vol. LI, p. 119), Pollack (nel *Ueber den galvanischen Schwindel bei Taubstummen, Pfl. Arch.,* v. LIV, p. 188), A. Bruck (nel *Ueber die Beziehung der Taubstummheit zum sogenannten statischen Sinn* nei *Pfl. Arch.,* vol. LIX, p. 16-42) hanno ripreso lo studio della funzione dei canali semicircolari (dell'orecchio interno). È

Digitized by Google

noto come già Flourens (*Recherches expérimentales sur les propriétés et sur les fonctions du système nerveux*) e Goltz (*Pflüg. Arch. für Physiol.*, 111) avessero posto il senso dell'equilibrio del corpo nello spazio in dipendenza dei canali semicircolari: la nota esperienza di Goltz sui piccioni e fatti chimici, come la vertigine di Menière, avevano corroborato questa idea. Ora i tre autori suddetti studiarono questa questione sui sordi, i quali, come è noto, hanno il più delle volte i canali semicircolari più o meno distrutti. Già il James (*The sens of dizziness in Deaf Mules*, in *The American Journal of Otology*, 1882) aveva fatto sui muti tali studi. Poneva i sordo-muti sopra una piattaforma girante e finito il movimento osservava se si presentavano i fenomeni di vertigine. Sopra 519 sordo-muti:

109 presentavano una vertigine vera;
134 » » » leggera;
186 non avevano vertigine;
200 persone normali sottoposte all'esperienza, tutte senza eccezione presentarono vertigine.

Kreidl riprese la questione allo stato che era stata lasciata dal James; rifece le stesse esperienze osservando i movimenti riflessi degli occhi dopo l'esperienza che in un soggetto affetto da vertigine hanno movimenti nel piano orizzontale.

72 sopra 105 soggetti sordo-muti sottoposti all'esperienza non presentarono questi movimenti.

Dopo la rotazione della piattaforma, sopra 52 sordo-muti 12 hanno potuto porre una lancetta in direzione verticale: fenomeni che non si riscontrano mai negl'individui normali.

Nelle posizioni nelle quali è necessario un giuoco difficile dei muscoli per mantenere la posizione d'equilibrio, i sordo-muti si sono mostrati disadatti quanto gl'individui normali.

Facendo passare una corrente elettrica per i canali semicircolari nell'individuo normale si producono i fenomeni di vertigine.

Pollack, sempre per determinare l'influenza dei canali semicircolari nella vertigine, fece queste esperienze sui sordo-muti.

Le esperienze furono fatte su 82 sordo-muti:

Il 61 °/₀ aveva movimenti di testa;
il 64 °/₀ presentava i movimenti di testa che accompagnano la vertigine;
il 30 °/₀ non presentava alcun movimento.

Bruck esperimentò sei movimenti nei quali l'equilibrio è ottenuto con uno sforzo d'attenzione: la stazione sopra un piede, il salto in linea retta sopra un piede, il camminare in linea retta, il dondolare sur un asse sollevato e fisso alle due estremità.

Digitized by Google

I risultati delle sue esperienze presentano qualche contrasto da quelle di Kreidl e di Pollack e di James.

Le esperienze furono fatte su 68 sordo-muti giovani e su 14 sordo-muti ginnasti, controllate con esperienze su uomini normali. I risultati sono i seguenti:

65 dei 68 presentano vertigine;
3 non la presentano affatto;
in 12 essa fu molto leggera.

Nei giovani è più forte che negli adulti. Dei 14 sordo-muti d'età maggiore 6 presentarono disordini nella deambulazione. Di questi ultimi, cinque non avevano presentato vertigine nell'esperienza secondo il metodo di James.

Dalle esperienze di Kreidl e James risulterebbe che i canali semicircolari hanno una grande importanza nell'equilibrio. Secondo il Bruck, invece, in seguito alle sue esperienze, l'equilibrio non è in dipendenza diretta e principale dei canali semicircolari: i canali semicircolari non hanno la massima importanza in questo fenomeno: l'equilibrio è il risultato del lavorìo di tutti i nostri organi dei sensi. La perdita d'ognuno di essi porta con sè una difficoltà nell'equilibrio del corpo più o meno rilevante a seconda della parte loro. Sarebbe un fenomeno generale e non particolare all'organo dell'udito.

Nelle ricerche di psichiatria musicale i lavori sull'amusia sono quelli che hanno oggigiorno maggior importanza e danno le maggiori speranze; come la scoperta del centro della parola di Broca portò molte rivelazioni sulla formazione del pensiero, così questi studi potranno allargare di molto il campo della psicologia del linguaggio musicale.

Su questo argomento troviamo un lavoro abbastanza completo dell'Edgren (1), in cui sono raccolti per la maggior parte i casi conosciuti e tutti discussi.

Per voler rendere analoghe e l'amusia e l'afasia si volle dare a quella tutte le forme che si hanno in questa, e come vi ha un'afasia motoria, una cecità verbale, una sordità verbale, un'agrafia verbale, si distinsero nei casi clinici fatti di amusia motrice, di agrafia, sordità e cecità musicale, e per spingere le analogie si volle riconoscere, come il Wallascheck, un'amimia musicale, che sarebbe equipollente all'amusia verbale, cioè un'amusia strumentale motoria analoga all'impossibilità di rendere il pensiero congesto.

Se quest'ultima può parere azzardata, delle precedenti si riscon-

(1) Cfr. *Policlinico* di Baccelli e Durante, Vol. III, 90.

Digitized by Google

trarono invece casi nei quali le singole facoltà musicali erano abbastanza nettamente abolite e presentavano diverse localizzazioni di lesione cerebrale.

Franch Hochwart racconta un caso di amusia motrice combinata con afasia e paralisi facciale destra. Proust racconta d'un caso combinato di amusia motrice con agrafia ed afemia, ma non ad agrafia musicale nè a cecità verbale. Oppenhein ne riferisce due. Brasier cita un caso d'una maestra di musica in cui vi era una completa cecità musicale, che però poteva continuare a suonare a memoria e comprendere la musica che udiva.

Kolbauck, Wallatscheck, Brasier, Blocq ne citano altri. Tutti questi casi con altri proprî furono raccolti dall'Edgren nella sua memoria e così classificati:

24 casi di afasia senza amusia;

22 casi di afasia con amusia;

6 casi di amusia senza afasia, uno dei quali è di osservazione dell'Edgren.

Le conclusioni del suo studio sono:

Le facoltà musicali possono essere conservate abbastanza completamente anche nei casi di afasia, quindi se ne può conchiudere che la facoltà musicale sia abbastanza indipendente dalla facoltà del linguaggio.

Però fra queste due facoltà esiste una stretta analogia: e i centri cerebrali che presiedono ad esse, sebbene non siano identici, sono però abbastanza vicini. Il centro uditivo musicale parrebbe localizzato nella 1ª o 2ª circonvoluzione temporale sinistra.

Il De Sanctis ha pubblicato un lavoro intitolato: *Ossessioni ed impulsi musicali,* a proposito d'un caso da lui osservato nella Clinica psichiatrica del prof. Schiamanna.

Si tratta d'un frenastenico che suonava il *genis:* le note gli si fissavano in testa come « chiodi » e lo tormentavano giorno e notte tenendolo in agitazione continua. Entrato nel servizio militare, fu addetto alla banda, e queste ossessioni continuavano. « I motivi, dice, si fissavano nella sua mente in modo che se li sentiva continuamente nelle orecchie. » Finito il servizio militare e abbandonata la musica, il malato guarì, ma trovatosi disoccupato, ricominciarono senza causa apparente i fenomeni prima osservati: non dorme, fantastica nel letto; crescono i sintomi; verso sera gli escono di bocca parole rabbiose, accenti inarticolati, fino a che scoppia in un canto clamoroso, e questo fatto si ripete spesso e sempre verso sera. Il De Sanctis diagnosticò il malato affetto da neurastenia costituzionale degenerativa.

Digitized by Google

Secondo il De Sanctis il malato sarebbe dotato di temperamento *musicale* predominantemente *motorio*, e anche riguardo ai temperamenti musicali in generale l'A. si avvicina molto alla teoria di Stricker.

Per la sua corticalità cerebrale già predisposta al funzionamento lacunare lo studio della musica rese sensibile il suo centro musico-motorio in modo che fu quello che predominò nella sindrome morbosa che seguì: e questa eccitazione non più inibita si manifesta nel canto passando attraverso un'allucinazione musicale cenestetica; la causa sarebbe data da un'ipernutrizione del centro motorio musicale a danno d'altre zone cerebrali.

Il De Sanctis cita in questo suo lavoro un altro caso clinico di un idiota, in cui l'attenzione che non era quasi capace di rivolgersi ai fenomeni più comuni e necessarî della vita, era rapidamente fissata dalle immagini musicali e per cui il canto era abbastanza corretto e la memoria musicale ben conservata. Nei maniaci, nei dementi è raro trovare delle facoltà musicali ben pronunziate, ad esempio nei melanconici è accompagnata da pianto, nei maniaci da loquacità incoerente; invece negli idioti, almeno in alcuni idioti, si verifica in modo abbastanza pronunziato. Il Morselli ne cita parecchi, come pure il Wildermuth e il Zilner. Sarebbe, secondo il Morselli, la perdita delle facoltà acquisite in un tempo più recente (linguaggio e armonia) e invece la conservazione degli acquisti più remoti, la semplice melodia, il ritmo e la cadenza fino al fenomeno iniziale dell'interruzione vocale. G. P.

BOTTERMUND Dr. W., Die Singstimme und ihre krankhaften Störungen. — Leipzig. F. C. W. Vogel.

Questo studio, puramente fisiologico, della voce e degli organi vocali può riuscire assai utile sì ai maestri di canto come ai cantanti medesimi.

Non siamo di quelli che fanno consistere il metodo di canto nella ricerca assoluta di tutti i movimenti dell'apparato vocale; tuttavia però è d'uopo convenire che dall'esposizione chiara ed autorevole del Dr Bottermund circa alla formazione dei diversi timbri di voce, dei registri, ognuno che si occupa di *canto* può trarre grande profitto.

L'A... condanna assolutamente l'uso del tabacco nei cantanti, e si comprende subito come ciò possa suffragarsi con dati positivi. Però noi pensiamo ancora che quasi tutti i famosi virtuosi del secolo scorso tabaccavano allegramente.

Alcune interessanti osservazioni sono pure riservate al registro dei.... castrati!! G. T.

Digitized by Google

Musica sacra.

G. TEBALDINI, Missa conventualis in honorem Sancti Francisci Assisiensis. Quatuor vocibus inaequalibus organo comitante concinenda. Op. XV. — Düsseldorf. Sumptibus L. Schwann.

Una buona messa scritta nello stile della *riforma*, in Italia, pur troppo non è cosa di tutti i giorni. Il nostro paese, in cui la polifonia vocale raggiunse tanta eccellenza, il nostro paese, di cui la polifonia vocale è anzi la più bella, più pura e più vera gloria, è stato, in proposito a musica sacra, uno degli ultimi a scuotersi dalla indifferenza e dalla letargia. E mentre in Germania si coltivava l'eredità di Palestrina e si ascoltavano le musiche dei nostri grandi dei secoli passati, dei Gabrieli, di Allegri, di Lotti, da noi, sempre artisti per la grazia di Dio, si eseguiva in chiesa quel che non tolleravano neanche il teatro e la strada, e si provvedeva all'edificazione religiosa cogli sgambettanti motivi di Coppola e di Mercadante. Io non ho mai sentita così forte l'umiliazione e la vergogna italiana come nell'ascoltare i mottetti dei nostri grandi maestri alle esecuzioni mirabili, che se ne hanno nella chiesa di S. Tomaso a Lipsia. Mi sono augurato che anche da noi si cominciasse ad aprir gli occhi sopra gli errori che, in epoche di cattivo gusto, ci avevan guasta la nostra musica sacra come pur l'altra tutta, ed ho invocato il lavoro del risveglio e della redenzione. Ora i lavoratori sono venuti e l'opera della restaurazione è cominciata.

Se si considera che cosa si cantava sol pochi anni fa nelle nostre chiese principali e che cosa si spacciava per sublime, bisogna convenire che, in alcuni luoghi, un notevole passo si è fatto verso un deciso miglioramento dei canti sacri. Tra i cooperatori di questa necessaria riforma, il Tebaldini, nel campo della teoria e in quello della pratica, lo abbiam visto dei più attivi e zelanti. Se le sue parole avevano svegliata la nostra fiducia, i fatti ci hanno persuaso che questa fiducia aveva ragion d'essere.

Eccoci adunque ad uno di questi fatti: la messa conventuale di S. Francesco d'Assisi.

Nel lavoro del Tebaldini noi non possiamo propriamente parlare di parte inventiva. Egli non è di una specie così fatta da prestarsi ad una simile ricerca. Resta la struttura, resta lo stile, e, in questo caso, l'autore merita seria ed ampia lode. Io voglio dire che, se in questa messa, in fatto di idee musicali, c'è poca originalità e forse ella se ne sta affatto assente per il volere stesso del compositore, c'è, in compenso, molto di finito nello stile. Il Tebaldini ci ricorda onorevolmente, ad ogni pagina, che egli ha lavorato bene e secondo buoni modelli, e questo, nella musica sacra, è un guadagno sensi-

Digitized by Google

bile. Di primo tratto sembrerebbe che il suo periodo polifonico fosse, in generale, breve; una maggiore continuità ed un maggiore sviluppo dell'idea musicale parrebbero desiderabili, poichè i temi suoi han fiato corto, cercan presto di risolvere in una cadenza o semicadenza o cadenza sospesa, per far luogo all'entrata di un altro tema; sembra che ciò, anzi, generi una certa uguaglianza nella sua musica. Ma poi, tenuto conto della certa influenza che su questa condotta hanno avuto le parole del testo liturgico, ed in ispecie considerando il tutto, c'è in questa composizione un senso di misura che non bisogna disconoscere. La decadenza di questo genere d'arte dipese per l'appunto e sempre dalla perdita del senso della misura: si eccedette nell'uso della materia tecnica, facendola prevalere sullo spirito. Per fino le ultime opere di Palestrina non vanno totalmente immuni da questo difetto. La semplicità e la chiarezza si smarriscono facilmente da chi, giunto a maturità e reso padrone di tutti i mezzi della tecnica, ne usa a profusione. È questa una verità triste nella storia dell'arte, ma è una verità.

Mi ha dunque fatto molto piacere il vedere come, nella messa del Tebaldini, lo spirito prevalga sulla tecnica e questa non cada mai in esagerazioni. Con tutto ciò, se una maggior ricchezza di contrappunto, dato il sistema, era cosa da evitarsi, una maggiore originalità non avrebbe fatto male. Il moto delle parti è naturale, scorrevole, efficace. L'armonizzazione è semplice, bella, diligente e, salvo un paio di luoghi, essa è anche corretta. Le sue formule, come progressioni, ritardi, cadenze ecc., sono alquanto comuni e qualcuna spesseggia un po' troppo; anche in questo caso una maggiore aspirazione verso la novità sarebbe stata desiderabile e, mi pare, ottenibile, pur rimanendo nello stile.

Queste prime messe in forma così semplice ci vogliono, per provare che a comporre della buona musica sacra non è necessario introdurvi fughe, canoni, imitazioni e tutto il corredo di formule che offre il ricettario del contrappunto. L'autore, dunque, si è messo sopra una buona via, una via che, in questo genere, guida all'eccellenza.

Venendo a discorrere brevemente delle parti di cotesta messa, dirò che il *Gloria*, secondo me, è il pezzo migliore come fattura, che il *Credo* però gli è superiore come carattere. Nel *Gloria* ammiro, tra altri brani, il *Qui tollis* ma non il *Cum sancto:* la progressione sulle parole *gloria dei patris* è vieta ed esce dallo stile della musica sacra. È un breve dettaglio ed è un'eccezione in questa messa. Nel *Credo*, una certa insistenza simpatica sulla 5ª del tono di *mi b*, armonizzata coll'accordo di tonica, è interessante e carat-

Digitized by Google

teristica. Il tema del *Kirie* è uno dei migliori. L'autore lo ha trattato con molto buon gusto ed eleganza, soprattutto alla ripresa del *Kirie*, quando il detto tema è esposto in forma di canone all'ottava. L'*Agnus* è un po' arido: più melodici sono il *Sanctus* e il *Benedictus*.

Il Tebaldini s'è imposto dei limiti alle volte anche più stretti di quelli consentiti dai grandi modelli della musica sacra. È suo onore se in questi limiti egli ha lavorato una forma piacevole. Egli riuscirà più originale e geniale accordandosi quella maggior libertà che viene dalla lunga pratica. Nella musica sacra noi dovremo accogliere con molto tatto le acquisizioni fatte nel campo dell'armonia, ma le dovremo accogliere. Rinunziarvi completamente non credo convenga a nessuna specie di componimento musicale; ma impiegarle secondo modo e misura è degno del libero e geniale artista. E Tebaldini ho fede che ce lo proverà. L. T.

L'organista di Chiesa. **Breve Metodo per organo, dei Maestri Cav. Luigi Bottazzo e Oreste Ravanello. — Milano. Casa editrice Leonardo da Vinci.**

L'attenta lettura di questo metodo persuaderà facilmente che per l'insegnamento di un'arte soventi meglio delle trattazioni voluminose ed astruse raggiunge lo scopo suo una esposizione semplice e facile dei principii dell'arte medesima, corredata da pochi ma opportuni e ben scelti esempi. E così non saranno certo i metodi d'organo che la Germania offre agli studiosi — eccellenti è vero, ma che presuppongono sempre nell'allievo una coltura generale che di solito non ha — quelli che possano rimettere sulla buona strada gli organisti fanfaroni che infestano i nove decimi delle nostre chiese, e che facciano risorgere in Italia quello studio dell'organo fiorente in antico, ma che da tempo immemorabile giace nel più miserevole abbandono. Un qualche risveglio di buon gusto musicale si nota pure qua e là isolatamente; ma i volenterosi sono poco sorretti e mal guidati ne' loro sforzi, e mentre nell'insegnamento del pianoforte lo studio dei grandi maestri è reso in questi ultimi anni infinitamente più razionale e proficuo non solo mediante ottimi metodi preparatorii, ma altresì con accurate edizioni interpretative e glossate dei classici fatte da artisti di genio quali il Tausig, il Bülow, il Buonamici ed altri, nelle scuole d'organo invece si salta magari alle fughe ed ai preludi di Bach senza la necessaria preparazione, senza un sistema di studio progressivo, e molte volte quando l'allievo è incapace ancora di legare tre o quattro parti reali sui manuali.

Cosicchè ben giunge il metodo Bottazzo-Ravanello (metodo scritto per gli organisti in formazione e non per gli artisti) in cui gli au-

Digitized by Google

tori curarono di dissipare l'inconveniente sopra ricordato mediante piccole invenzioni e preludi opportunamente diteggiati e sufficienti per mettere in carreggiata lo studioso.

Precede il tutto una succosa e chiara descrizione dell'organo in tutte le sue parti.

Dopo vengono esercizi per la pedaliera; la scala minore è *minore melodica* ascendendo, e *minore armonica* discendendo. Quattro preludi con pedale e due fughette pongono termine alla prima parte.

Nella seconda parte sono esposte nozioni sulla modalità ad armonizzazione del canto gregoriano, roba tutta della quale la maggior parte de' nostri organisti non suppone nemmeno l'esistenza.

Nella terza parte vengono esposti i doveri dell'organista nelle sacre funzioni, con breve appendice che tratta dello svolgimento dei canti gregoriani.

In ultimo vengono alcune composizioni scritte espressamente da maestri italiani, composizioni ammirevoli per la grande correttezza della forma e l'elevatezza del pensiero. Cito come specialmente degni di nota un *Offertorio pastorale* del Mattioli, un altro del Perosi nel quale troviamo ai pedali il tema del corale *Veni Creator* mentre sui manuali si inalza una breve fughetta: piccolo edifizio sonoro di molta efficacia e semplicità; una *Elevazione* calma e devota del Bottazzo, ed un'altra del Bortolan, ed una *Marcia* del Ravanello.

Chiude il metodo un'Appendice contenente alcune norme per la registrazione e la traduzione dei vocaboli tedeschi indicanti la registrazione ed i movimenti.

L'opera dei due dotti e valorosi organisti veneziani sarà certamente accolta dal plauso sincero e convinto di quanti amano di vero ed intelligente amore questo grande e nobile ramo dell'arte nostra.

C. S.

HABERL D. Fr. XAV., Magister Choralis. **Guide théorique et pratique pour l'étude et l'exécution du Plain-Chant Roman Officiel. Traduction française. — Ratisbonne, 1896. Fréderic Pustet.**

Quest'opera se presenta scarso interesse nella tradizione italiana — dopo l'apparizione di opere consimili, ma ben più importanti, di Dom Pothier, Don Kienle e Sac. Bonuzzi — tanto minor attenzione può destare nella veste francese con cui oggi viene presentata al pubblico.

Infatti pur ammettendo in essa qualche utilità, specialmente per chi in questo genere di studî sia appena iniziato, è evidente che nella lingua in cui hanno scritto e dettato il risultato dei loro studî tanti eminenti cultori del canto gregoriano benemeriti della archeologia musicale e della restaurazione gregoriana genuina, questa

Digitized by Google

versione del *Magister choralis* del Dr Haberl non avrà molta fortuna. Altra volta parlando del *Metodo di canto gregoriano* del Sac. Bonuzzi (1) a proposito del *Magister choralis* la *Rivista* espresse il seguente giudizio: « Il *Magister Choralis* del Dr Haberl pur non privo di pregi, non può rispondere al vero bisogno di educare radicalmente chi si proponga di apprendere il canto gregoriano genuino, poichè si basa su una edizione di canto, artisticamente ed archeologicamente molto discussa; la riproduzione della cosidetta edizione medicea del secolo XVII. Appartenendo quest'edizione ad un'epoca di assoluta decadenza pel canto gregoriano, il *Magister Choralis* che la illustra non può avere per gli studiosi che scarso e breve interesse ».

Nella presente traduzione francese i capitoli che trattano dei *Cenni storici* e dei *Pregi del canto corale* sono degni in tutto dell'illustre autore. Così pure la parte che riguarda la teoria. Ciò che a nostro modesto avviso riesce manchevole, è la parte che tratta del *ritmo e delle pause* come della *natura e proprietà dei modi.*

La parte pratica rituale è certamente la sola commendevole, assieme alla prima, e reca non poco aiuto a chi desidera avere una guida sicura per tutte le disposizioni del rituale stesso: altrettanto però non possiamo dire per ciò che riguarda la salmodia.

G. T.

Musica.

BRUNO MUGELLINI, Alle fonti del Clitumno. **Poema sinfonico per grande orchestra. Op. 2. — Bologna. A. Tedeschi.**

Io debbo confessare subito la mia poca tenerezza per la musica così detta a programma; in primo luogo, perchè nella valutazione della sostanza e della forma musicale manca la necessaria libertà: lo speciale carattere poetico imposto dal compositore alla materia dei suoni ammette delle esigenze sue proprie; poi perchè la immaginazione non è libera; finalmente perchè la composizione è, in genere, soverchiata dall'importanza poetica; è la poesia che propriamente esprime, ed alla musica è riservata una parte descrittiva la quale, da sola, non avrebbe la possibilità di definire l'oggetto dell'espressione. Per cui la composizione musicale così fatta riposa sopra un equivoco continuo. La suggestione della poesia può far parere che la musica abbia un'importanza che realmente non ha.

Detto questo, io aggiungo altrettanto immediatamente che la musica del Mugellini ha tale valore in sè, che è per sè medesima

(1) *Rivista Musicale*, anno I, pag. 539.

Digitized by Google

una concezione molto rispettabile, benchè egli non abbia potuto evitare un difetto di questo genere di composizione, in cui il colorito abbonda e prevale sul disegno. Egli si è inspirato alla nota poesia del Carducci, e tre frammenti di essa dànno la sostanza poetica al suo componimento, il quale, perciò, consta di tre parti continue: sono tre frammenti scelti giudiziosamente, perchè il primo e l'ultimo affermano l'unità della composizione. S'intende che il poema è eminentemente descrittivo. La quiete alta e solenne del paesaggio nel primo e nell'uitimo movimento, una sentita melodia assistita da un ricamo orchestrale eloquente e di intensa sonorità; il rumoreggiar della pugna nel movimento di mezzo, una pagina orchestrale, in cui si rivela un istrumentatore provetto. Il Mugellini non ha abusato però dei coloriti orchestrali, come anche s'è studiato di non sacrificare il valore dei temi, nella struttura dei quali, come nell'istrumentale, egli rimane chiaro e sobrio.

Questo poema sinfonico venne premiato al grande concorso di Bruxelles e a quello della Società orchestrale della Scala a Milano, dove venne eseguito il 28 aprile 1895. E il premio fu meritato.

Un giovine, che è alla sua Op. 2 con un simile lavoro, contrae con la pubblicità un serio impegno per l'avvenire. Ma io non dubito che Mugellini saprà tenere la promessa con altre composizioni di valore. L. T.

BRUNO MUGELLINI, Impressioni. **Quattro bozzetti per pianoforte. Op. 5. — Milano. G. Ricordi e C.**

Alla gentilezza dell'autore io dovetti la conoscenza di questi quattro pezzi ancor prima che fossero pubblicati, e li ho sentiti suonare da lui, che è un esecutore eletto. Credo dunque di essermene formato un concetto preciso, massime ora che, pubblicati per le stampe, ho potuto con molto piacere rileggerli. Ciò che io ne pensava me lo ha confermato questa lettura.

Mugellini è un giovane di talento, un diligente osservatore dei segreti dell'arte sua. Dotato di temperamento romantico, egli ha facilità grande di assimilarsi lo stile che al suo temperamento meglio conviene, e questo è lo stile di Schumann. La sua melodia è delicata, sentimentale, affettiva. Essa non è nuova, ma è buona. Come compositore per pianoforte, gli si riconosce subito una maniera di scrivere, che deriva dal senso speciale che ha questo istrumento. La sua musica, che ha pur molta idealità, trae un giusto effetto da intendimenti pianistici, ma non da coloriti orchestrali.

Il contenuto ideale, nei quattro pezzi di Mugellini, si è molto bene identificato con quello della musica, specialmente nei due primi, che io preferisco, anche perchè in essi vi ha maggior sostanza mu-

Digitized by Google

sicale e maggior forma. Dissi dello stile, pel quale il Mugellini nutre le maggiori simpatie. Or questo stile è conservato nelle sue quattro composizioni, e ciò imprime in ciascuna di esse una unità di carattere che è molto encomiabile, per quanto l'autore abbia saputo, nello stesso tempo, ottenere quella varietà di sensazione, che è propria dell'uno o dell'altro pezzo.

Se si esaminano un per uno, se ne avrà subito la convinzione.

È cosa oltremodo gradita il potere additare alla estimazione del pubblico un giovane compositore, che tiene in tanto rispetto l'arte sua e la coltiva con pari amore, perchè sembra così di dover guardare con rinata fiducia nell'avvenire dell'arte nostra. Ma i giovani che hanno talento, e il Mugellini n'è uno, non debbono dimenticare che essi hanno altresì bisogno di purificare il loro stile. Dallo studio energico dei classici italiani essi trarranno quella forza e quella individualità che cercano passionatamente, febbrilmente, ma che non troveranno mai nella imitazione dei maestri forestieri.

L. T.

BOSSI M. ENRICO, Trio (en Ré mineur) pour Piano, Violon et Violoncelle. — Leipzig. J. Rieter-Biedermann.

Il chiaro editore tedesco ha voluto aggiungere al suo catalogo quest'altra poderosa opera dell'eminente musicista, alle molte che di lui ha già pubblicato. Non crediamo di esagerare nell'affermare che forse dai moderni autori italiani non era ancora stata creata un'opera di tal genere, così forte, così robusta e vigorosa, ed in pari tempo tanto ricca di idee sane e quadrate.

Il *Trio* del Bossi era già stato preceduto da un'opera di pari valore: la *Sonata* per piano e violino pubblicata alcuni anni addietro dal Breitkopf. Ma nel *Trio* la classica energia che il Bossi avèa già rivelato anche con le *Sonate* per organo, assorge a maggiore grandezza.

I due temi principali del 1° Tempo, ispirazioni vere, genuine e spontanee, non sforzo di isterici, vaganti fra l'indefinito di continui dettagli, sorprendono fin dal principio. Altrettanto devesi dire della splendida frase con cui si apre il *Dialogo* nel 2° Tempo.

E quest'ampiezza della frase, questa continuità dei temi non è un'eccezione pel Bossi, giacchè anche nello *Scherzo,* sia all'entrata che in tutti gli sviluppi, i tre temi così seducenti, così alti, si presentano con le stesse qualità e vi si mantengono fino a che improvvisamente, senza interruzione, entrano nella grandiosa proposta del *Finale.*

Quest'ultima parte è un vero inno alla forza. Quel fugato che appare come secondo tema si compone di due soggetti, i quali man

Digitized by Google

sviluppano crescendo vigorosamente di grandiosità fino
sa solenne, grandiosa.
hiudere le potenti pagine del Bossi abbiamo pensato a
era come tela d'una grande *Sinfonia*. Quale quadro lumi-
ebbe mai apparso!
Bossi che così audacemente, pur durando il trionfo del-
erica e svenevole, sa imporsi con tanta energia, ci darà
giorno o l'altro anche la *Sinfonia*.
è pur grande conforto per la giovane scuola italiana ve-
ne siano accolte fuori d'Italia opere che qui son quasi
e che tuttavia in avvenire formeranno elemento per giu-
lle condizioni presenti dell'arte musicale nel nostro paese.

G. T.

***HENRY, Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française. Guil-
Costeley.*** — Paris. Alphonse Leduc.

rtante e ricchissima pubblicazione di cui già altra volta
fatto parola nell'esaminare i volumi riflettenti le opere di
di Lasso e di Claudio Goudimel, si è accresciuta d'un ma-
olume contenente i *Madrigali* di Guglielmo Costeley. Quelli
l signor Expert sono tolti dalla raccolta che ha per titolo:
*ue de | Guillaume Costeley, | Organiste ordinaire et |
Chambre, du | Treschrestien et Trestinvincible | Roy de
Charles IX | .... a Paris | Par Adrian le Roy & Ro-
lar | Imprimeur du Roy | 1570.*
ici pagine vediamo riprodotti nella nuova edizione i più
l importanti particolari bibliografici e tipografici della edi-
chia. Così vediamo due splendidi ritratti del Costeley a 39
ancora i sonetti *au Roy, a Monseigneur et Mdame le
la Comtesse de Retz. a ses amis*, ecc.
istola del Costeley *a ses amis* riprodotta dettagliatamente
rt, sonvi esposti criteri ed idee molto originali. Riferendosi
ei madrigali contenuti nella medesima raccolta il Costeley
erlo composto dodici anni prima, e cioè a 27 anni, nel 1558.
del madrigalista francese è quello comune a tutti i suoi
ranei senza differenza di scuola. Prevale in esso la con-
ofona, sebbene anche lo stile polifonico qua e là sia ma-
nte usato come nel Madrigale XXVII: *Elle craint l'esperon*
ponso *Celle qu'ainsi fiere voyez.*
i per freschezza melodica appaiono i temi, i contrappunti,
pi e le cadenze.
eley, un autore fino ad oggi quasi sconosciuto, grazie alla
ione del signor Expert vien rivelato al mondo degli stu-
utta la sua importanza storica.

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

Digitized by Google

Quale secolo luminoso fu il XVI se ancora oggi dopo tante scoperte, ad ogni istante, ci appaiono sempre nuove opere, nuovi e forti musicisti! G. T.

ALFRED JOSSET, Les Triomphes de Jeanne d'Arc. Trilogie sacrée. Paroles et musique de A. J. — Paris. L. Grus, éditeur.

La trilogia sacra di Alfredo Josset è divisa in tre parti ed una conclusione. Vi sono esposti i principali episodî che resero famosa nella storia la figura dell'eroina francese. Un lavoro organico non è: si tratta piuttosto di una collezione di pezzi caratteristici, tra i quali noto parecchie buone cose, in ispecie tutta la parte d'introduzione intitolata « *L'enfance de Jeanne d'Arc* ». La preghiera di Giovanna d'Arco è un gentil brano di musica melodica e sentita. Sfortunatamente non posso dire altrettanto della « Visione di Giovanna d'Arco », una composizione in cui l'idea principale non s'imprime coll'energia che sarebbe desiderabile e rimane fredda e comune. Una speciale importanza dovrebbe avere questo pezzo, visto che l'autore vi ha voluto dare un saggio di quella che egli chiama *tipofonia*, ossia un processo della trascrizione letterale della parola in musica. La tipofonia rappresenta la voce intima, che suggerisce a Giovanna d'Arco di presentarsi a re Carlo VII; essa è eseguita dagli istrumenti a fiato, specie dalle trombe, sopra armonie dell'orchestra. Non è qui il luogo di discutere l'importanza e la novità di quest'idea. Ciò che possiamo facilmente constatare è che questa musica è debole, che la forma della tipofonia non è eloquente abbastanza e che la descrizione e lo sviluppo suo mancano d'efficacia.

Più innanzi ho trovato alcune buone pagine di musica descrittiva. Fra le meglio riuscite ritengo la « Cavalcata trionfale »: mi guarderò bene dall'aggiungervi l'altra del « Rogo » che è assai povera.

Il difetto capitale di questo lavoro sta nella uguaglianza dei movimenti e dei coloriti e nella mancanza d'invenzione. Ciò lo rende monotono. Per non aver saputo introdurre varietà di sorta, vi sono dei pezzi che, in mezzo ad una diversa disposizione organica, avrebbero ottenuto un certo effetto, ma così restano cose meschine.

In complesso il lavoro del Josset, che non ha trattato nè la forma dell'oratorio nè quella del dramma musicale, ma ha preso dall'una e dall'altra, rimanendo preferibilmente nella forma lirica dal punto di vista di effetti istrumentali, non mi sembra riuscito. Egli s'è curato troppo poco dell'importanza che esigeva il trattamento della voce sola e del coro, dal quale ultimo in ispecie ben altri effetti poteva trarre. All'autore mancano poi sopra tutto idee musicali e sentimento. Alle sue intenzioni poetiche non risponde l'efficacia dell'atto pratico. Egli immagina l'intelaiatura di un quadro grandioso

Digitized by Google

a effettivamente con nulla, oppure con una sostanza mu-
oporzionata al suo scopo. Di quando in quando, anche se
sono, come nella « Marche du Sacre » e nel « Sacre »,
hanno calore intimo, non compiono quella parabola effet-
e le riduca ad un'efficacia sentita, che scuota, che affascini.
cezione per un pezzo si potrebbe fare. È un grazioso
des cieux », un *natale* che produrrà buon effetto. Del
o buon gusto e poca vena. Lo studio, il sapere, la dili-
buona arte del comporre, l'istrumentale elaborato, l'armo-
e accurata e, a tratti, fin anco originale son tutte belle
non bastano. Di studio e d'ingegnosità non è fatta e non
ra d'arte. L. T.

GER ADOLF, *Madrigalen von Orlando di Lasso*. Zweiter Theil, 4. Band.
g. Breitkopf und Hartel.

ndida edizione delle opere di Orlando di Lasso che viene
ngersi a quella delle composizioni di Palestrina, arriva col
al quarto volume. Come spiega il compilatore nella sua
l accurata *Prefazione*, egli ha potuto curare la nuova
sugli esemplari fornitigli — per liberalità del Ministero
della P. I. — dalle Biblioteche Borghese e di S. Cecilia

emplari appartengono al *Terzo Libro* | *delli Madrigali a*
oci | *d'Orlando di Lassus* | *Nuovamente raccolto et dato*
In Roma Appresso Antonio Barré 1563 | ed al *Di Or-*
asso | *Maestro di Capella del Serenissimo* | *Signor Duca*
ra. Libro quarto | *De' Madrigali a Cinque Voci, da lui*
ate in Germania | *Composti, et hora dati in luce* | *In*
Appresso di | *Antonio Gardano* | *1567*.

ste due pubblicazioni, la prima veniva dedicata dall'editore
Monaldo Monaldesco della Cervara; la seconda invece da
di Lasso medesimo, ad Alfonso II Duca di Ferrara.

era dedicatoria di Orlando al Duca Alfonso reca dei passi
ti che qui vogliamo riferire. Dopo avergli chiesto scusa
e presosi nel dedicargli il suo *Quarto Libro dei Madrigali*
di sapere come l'Italia fosse « tanto piena d'ogni sorte di
& abundante d'eccellentissimi ingegni, che | continuamente
ono cose nove, rare, & forse più degne & più grate a V. Ec-
a di quello che potranno essere queste mie ».

dei Madrigali di Lasso è tolto dalle *Rime* del Petrarca;
colo che i compositori moderni hanno perfettamente di-
o per cercare fonti di assai problematiche ispirazioni in
tori vuoti, volgari e forse.... peggio ancora.

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

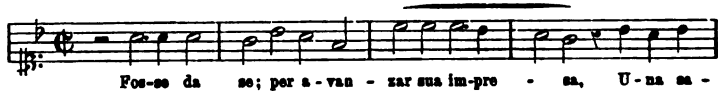
Digitized by Google

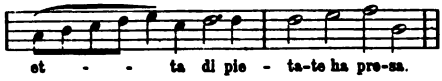
Quanta ricchezza di alti concetti ha ispirato il Petrarca al Lasso con le parole:

L'alto Signor dinanzi a cui non vale
Nasconder nè fuggir nè far difesa.

E come il celebre compositore fiammingo con la sua splendida fantasia abbia sottolineato tutte le più piccole intenzioni del poeta lo prova il tema introdotto nel verso:

..... per avanzar sua impresa,
Una saetta di pietate ha presa;





La terza stanza a 3 voci del primo *Madrigale* sulle parole:

Secchi vedransi tutti i verdi boschi
Prima ch'io vegga più pietosi gli occhi,
Che mi fêr cittadin di chiuse valli, ecc.

è tutto un fine cesello contrappuntistico in cui le frasi melodiche si inseguono, si sovrappongono le une alle altre con effetti mirabili di colorito e di disegno.

Il carattere che domina nella composizione madrigalesca di Orlando di Lasso è quello per il quale va distinta la stessa sua musica sacra. Egli cerca di proposito le arditezze armoniche e ritmiche, i contrasti, le sorprese, ed il suo scopo riesce sempre a raggiungerlo da maestro. Molte licenze egli si permette specialmente per quello che riguarda la condotta delle parti. Le frequenti relazioni di quinta e di ottava nelle parti estreme oggidì farebbero arricciare il naso a più di un pedante, a più di un professore di contrappunto. Viceversa questi si guarderebbero bene — così infatti si intende oggigiorno il contrappunto nelle scuole d'Italia — dal ricercare, dal propugnare nella polifonia le idee musicali, la frase scultoria, viva, che abbia la sua ragione estetica. Il contrappunto per il contrappunto; ecco ciò che si insegna, ciò che si vuole nelle nostre scuole.

Con tali criteri l'arte di Palestrina e di Orlando Lasso potè ri

Digitized by Google

manere dimenticata, obbliata lungamente. Ma oggi risorge: ed è a sperare che essa faccia penetrare il suo benefico raggio anche nelle nostre scuole di composizione. Oh se un insegnante sapesse far comprendere ai suoi alunni la superba bellezza del *Madrigale* a 6 voci che chiude il presente volume delle opere di Orlando di Lasso:

Re degli altri, superbo altero fiume;

se egli sapesse svelare l'intima grandezza che fonde l'ispirazione del poeta, il quale canta vicino al Po — ove doveva coglierlo la morte — ed il musicista che lo illustra dopo due secoli delle sue note grandiose..... quale opera meritoria non farebbe!! G. T.

FRANZ MAGNUS BÖHME, Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert. — Leipzig, 1895. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. — 1 vol. in-8° di pp. 628.

Franz Magnus Böhme pubblicò, nel 1894, il « Deutscher Liederhort », che è una raccolta delle canzoni del popolo tedesco fatta da Ludwig Erk e comprende le canzoni popolari dal secolo XVI al XIX. Morto Erk, il governo prussiano aveva incaricato Böhme di rivedere la detta raccolta, che Erk aveva lasciata manoscritta, e darla in luce. Böhme vi aggiunse nuovi materiali radunati da lui, continuò, in sostanza, l'opera di Erk e pubblicò tutto in tre splendidi volumi, che sono un vero monumento della canzone popolare tedesca.

Non contento di questo, Böhme ora ha pubblicato un nuovo volume anche più ricco dei due altri, nel quale egli ha raccolto le canzoni popolari dei tedeschi nei secoli XVIII e XIX, traendole in parte da antiche stampe e da antichi manoscritti, in parte trascrivendole quali egli le ascoltò cantate dalla bocca del popolo.

La presente raccolta è preceduta da una monografia sulla canzone popolare e seguita da notizie biografiche intorno ai poeti e ai musicisti che sono gli autori di questi canti. Non si tratta, dunque, di una semplice esposizione di essi nella lor grafia musicale o nelle strofe della poesia, ma ancora di un saggio critico e bibliografico, che la illustra e completa.

In tutto, queste canzoni sono 780, distribuite in tante divisioni a seconda del loro carattere. E distribuite vengono così:

Canzoni patriottiche e saluti alla patria. — Canti di guerra e di vittoria. — Canzoni eroiche e commemorative — Ballate e romanze. — Gioia della natura, piacere della vita silvestre e campestre, passeggiate nei monti, viaggi di mare — Canti delle stagioni — Canti delle fasi del giorno — Elegie, canzoni sentimentali — Canzoni di gioia e di compagnia — Canzoni del vino e brindisi — Can-

Digitized by Google

zoni d'amore — Canzoni d'addio — Canzoni del viandante — Canti ginnici — Canzoni degli studenti — Canti dei soldati — Canzoni di caccia — Canzoni de' marinari, montanari, contadini, lavoratori — Canzoni de' fanciulli — Canzoni didattiche: considerazioni, confronti e moralizzazioni — Canti scherzevoli — Melodie straniere che sono cantate in Germania — Canzoni religiose.

La prima canzone riprodotta è la intima, soave, immortale melodia di Haydn, detta la *canzone dei tedeschi*, la quale oggi è precisamente l'inno austriaco, il più bello tra quanti si conoscono. La seconda è quella non meno famosa intitolata *La patria dei tedeschi:* la melodia è di Cotta. La terza è la bella, imponente, dolcissima melodia *Die Wacht am Rhein*, ossia l'inno nazionale germanico.

Fra i poeti che hanno dettato queste canzoni si notano i nomi di Chamisso, Eichendorff, Geibel, Goethe, Hauff, Heine, Herder, Körner, Novalis, Rückert, Schiller, Schlegel, Tieck, Uhland. Fra i compositori, S. Bach, E. Bach, Beethoven, Gluck, Händel, Haydn, Lachner, Löwe, Marschner, Mehul, Mendelssohn, Mozart, Righini, Schubert, Schumann, Spontini, Spohr, Weber.

Non è il caso di spendere una parola di elogio per un'opera simile. Di fronte all'interesse, alla vastità, all'importanza sua, nei riguardi della storia e dell'arte, l'elogio sarebbe una grossa volgarità.

L. T.

JOSEF ANTON MAYER, Jephta. Biblische Scenen (Text von Ernst Kapff) für Soli, Chor und Orchester. Op. 18. — Leipzig. Verlag von J. E. C. Leuckart.

La nota istoria del voto e del trionfo di Jephta ha inspirato compositori di ogni epoca, fra i quali Carissimi, Händel e Meyerbeer, ed ha pure servito come soggetto di queste scene. Se non che, qui l'autore della poesia non credette di aderire interamente al racconto biblico riproducendone ancora il terribile epilogo. Jephta, invece di offrire in sacrificio la figlia, riceve dal Signore, per mezzo di una voce che si ode dall'interno del tempio, il comandamento che la vergine viva e sia consacrata al servizio di Jehova; una chiusa, come si vede, assai preferibile. All'inno del dolore il poeta ha sostituito quello della giocondità, un coro di osanna. Il testo offre al musicista le situazioni classiche dell'oratorio, note, comuni, in verità, ma ciò non di meno ancor feconde per la musica, ancor piene di effetto, specialmente trattandosi di forme corali.

Queste scene bibliche sono divise in due parti, la seconda delle quali è di non poco superiore, così in riguardo al valore musicale come all'effetto.

Lo stile di Mayer è moderno, sebbene non modernissimo. Come

Digitized by Google

ɔpresentativa, la sua musica rimane ad una rispettosa
a quella di Brahms, di Tinel e di Franck e ancor più da
l'opera. Se, da un lato, una differenza di stile fra le due
mmatiche vi deve essere, da un altro, non so perchè non
e desiderare che gli stessi mezzi d'efficacia musicale fos-
in ognuna di esse, dal momento che anche l'oratorio
impressionare colla forza e la varietà drammatica. Certo
tura offerta al Mayer è più drammatica che epico-lirica
sua musica vi corrisponde con nobiltà e modernità di stile
sentita.

o al pianoforte questo lavoro, m'è avvenuto di doman-
di una volta dove mai io avessi sentita o letta la mede-
a istrumentale o un tema somigliante di fugato: in questi
ppiata con molto effetto, nella musica di Mayer c'è poca
. Ma non vi ha una sola pagina che non sia diligente-
rata, in cui non si noti una struttura musicale robusta,
el dettaglio, sobria e composta.

te corale è la più importante e solida in questo lavoro.
nte coro delle fanciulle, che segue immediatamente il
al coro finale della prima parte, in cui è un gran moto
l fugato iniziale della seconda parte, un inno di vittoria,
ccessivi delle figlie di Jephta e a quello finale, è tutta
di quadri musicali variati, imponenti e veramente riusciti.
li, mi sembrano specialmente importanti alcuni brani me-
la figlia di Jephta in risposta al coro, quantunque pur la
ephta contenga buoni momenti lirici e drammatici. Questi
(del resto non difficili) sono sostenuti musicalmente con
di misura che contraddistingue il vero artista; ma in essi
generale, la vita e lo slancio che si avverte nei cori.
issi, al pari dell'effetto — il quale, oltre che dalle voci,
da una istrumentazione magnifica — e dal pianoforte il
può farsene un concetto abbastanza esatto — al pari del-
on è l'originalità della concezione, se si eccettua il primo
fanciulle, in ispecie per l'attraente effetto del ritornello
nato dall'arpa, che è di una soavità ed eleganza non

ativo, che vediamo trattato con gusto moderno, cioè con
melodiche e risolvente anzi, a tratti, nella melodia, è effi-
ialmente nella seconda parte, in cui s'alterna e rafforza
Un esempio di questa maniera, in cui è anche a vedersi
e pagine più importanti di questo lavoro, è il primo reci-
lla seconda parte.

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES
Digitized by Google

Noi non diremmo tutto quello che pensiamo di queste scen bibliche, se non osservassimo alcuni difetti. Come ho detto, anz tutto c'è spesso assenza di originalità. Secondariamente, una sensi bile sproporzione si avverte tra la parte corale e la parte monodica In terzo luogo, una certa mancanza di libertà nella concezion della melodia e di compattezza nella forma e l'accettazione di alcun luoghi comuni, specie in fatto di figurazioni istrumentali, sonorità cadenze, indeboliscono alcuni punti di queste scene, difetti i qual però non guastano l'impressione totale, che è eccellente. A un la voro così fatto dovrebbe essere assicurato un successo serio duraturo. L. T.

ADOLF SANDBERGER, Drei Gesänge für mittlere Stimme mit Pianofortebe gleitung. — München. Otto Bauer und C.

Io considero il primo di questi pezzi come il migliore, il terz lo credo meno buono, ma migliore del secondo. In queste interes santi e poetiche composizioni l'autore s'è studiato di riprodurr coll'accompagnamento del pianoforte il colorito della poesia; anch nella parte del canto egli è fedele alla parola, vi è una buona acce tuazione, vi è carattere insomma. Ciò che mi lascia qualcosa desiderare è la forma. Queste composizioni non sono puramen liriche: troppo spesso nuoce loro una sensibile impronta dramma tica. Io trovo, in questi canti, una forma frammentaria, in omaggi alla quale la melodia manca talora di continuità e di scorrevolezz Certe spezzature del ritmo e del tempo, nel primo canto « Am See non servono troppo alla causa della chiarezza. Oltre a ciò, avre desiderato maggior melodia nella parte vocale e meno stile decl matorio. Ma, in questo pezzo, l'affettiva melodia del pianoforte, ch si insinua morbida nell'accompagnamento, riesce a colorire u quadro musicale, che è pur di eccellente effetto.

Questi appunti riguardano specialmente il primo ed il second pezzo.

In generale, le idee musicali sono molto distinte, con marcata te denza all'originalità, presentate in una forma elegante, armonizzat finamente, con isquisito sentire moderno, da un artista colto. Eg è anche sincero. Vi appare il Sandberger che ha scritto la bell opera « Ludwig der Springer »; lo studio de' romantici, di Schuman Liszt, Wagner, prevale; talora egli sembra accostarsi allo stile Cesare Franck. La pittura dell'espressione è buona, come ho dett il dettaglio è sempre interessante, quantunque certe profondit dell'espressione sorpassino i limiti della lirica. Il pezzo che va esent da questo difetto e che scorre con maggiore naturalezza e viva cità, dal principio alla fine, è il terzo « Bergfrühling ». L. T.

Digitized by Google

ITZ, Künstlers Erdenwallen. Ein Lebensbild. Erster Theil. — Berlin, 1896. urth.

e ha avuto un'idea abbastanza pratica, se non nuova ed mente modesta. Egli ha riunito in un volume diverse sue oni per pianoforte, pianoforte e canto ed orchestra; ha nel mezzo del volume il suo ritratto e l'autobiografia, e parte ha fatto nuovamente seguire altri saggi di sue com- musicali. Niente di male, in fatti, per chi ama di darsi a un po' più completamente del solito ed a buon mercato. dirò dell'autobiografia. Essa è scritta molto benino, colla chi ha da apparire un artista di attitudini speciali. Diamo ta alla musica del signor Gleitz e facciamogli grazie del della musica sua non c'è nè un gran bene nè un gran dire. Gleitz però è indubbiamente un giovine di talento. è ricco di idee, ma quelle che ha, per quanto non troppo egli le adopera gentilmente, elegantemente. Nella sua ione vi è buon gusto, modernità, semplicità, chiarezza. Ma ezzi, se si eccettuano le dieci variazioni per pianoforte, sono assai brevi. Io deploro di non conoscere qualcuna delle ioni maggiori del Gleitz, che so eseguite con successo, per formare, come vorrei, un concetto del modo con cui egli na maggior forma d'arte. Pertanto, tenuto conto di queste orme, il Gleitz è un compositore degno di essere incorag- *età* è una composizione orchestrale assai gentile, affettiva ca, armonizzata e istrumentata nello stile di Wagner. Essa on prevedere dell'autore quando egli si dedicasse a lavori iore importanza. L. T.

Wagneriana

N STEWART CHAMBERLAIN. 1876-1896. Die ersten zwanzig Jahre yreuther Bühnenfestspiele. — Bayreuth, 1896. Druck und Verlag von Lorenz er vorm. Th. Burger.

o libro è scritto con una grande conoscenza del soggetto. o suo è espresso in queste parole: « Nell'anno 1876 fu ata la scena di Bayreuth colla triplice rappresentazione Anello del Nibelungo ». Nell'anno 1896 deve aver luogo la ipetizione di questi spettacoli. Involontariamente si sente o di ritornar con lo sguardo sopra questi vent'anni che sono i ». Chamberlain ricorda giustamente il trionfo che l'arte celebra col fatto di Bayreuth, il suo significato artistico, e morale, ciò insomma che Bayreuth rappresenta per la germanica. Così eccoci dunque in pieno argomento.

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

Digitized by Google

Noi non dobbiamo cercare nel libro di Chamberlain una stori di Bayreuth; non è nel suo piano; ma ciò che dobbiamo aspettar è un'analisi di quella grande scuola che, volere o no, il Wagne ha fondato ed ha lasciato dietro di sè. Questo studio è limitato a presente e non ha importanza storica.

Durante le prove e le rappresentazioni dell' « Anello » Wagne fu l'anima di tutto. Con una schiera di artisti di talento certament senza che alcun d'essi fosse di primissimo ordine, egli *improvvis* i suoi solenni spettacoli. Più che dell'insegnamento, essi furon propriamente il risultato della suggestione di quest'uomo straord nario. Tutto ciò non col lusso dei dettagli, ma con uno sguardo ch penetra molto profondamente nelle principali fasi di questa impres ardita e colossale, è descritto dal Chamberlain. Certamente fed non vi era in una schiera di menti elettissime, le quali, per quant capaci di giudicare un'opera d'arte, mancavano del contatto pers nale col maestro e non si capacitavano di quel che egli verament volesse e del come egli potesse attuare un piano tanto grandios « Così non mancarono, anche dopo le prime rappresentazioni, criteri più disparati e più falsi, le critiche più sfavorevoli e pi aspre. L'idea di Wagner era ancora del tutto sconosciuta e mist ficata. L'opera d'arte era considerata troppo esclusivamente da lato quasi tradizionale dell'opera, e di un simile e d'altri mol pregiudizi anche i migliori erano imbevuti. D'allora in poi l'ide di Wagner s'è schiarita e s'è diffusa, al punto che sarebbe folli il non riconoscerle la più grande potenzialità artistica che il mond abbia conosciuto mai. »

Trovo in questo libro una intonazione polemica che, per quant passando in rivista sì gran copia di fatti, forse fosse difficile ev tare, pure ha in sè un lato debole, perchè costringe l'autore cadere talora in quei luoghi comuni, che è molto facile trovar nella critica wagneriana, specie in quella così vivace che si legg nei « Bayreuther Blätter ». Questa analogia esteriore non distrugge in verità, nè l'interesse delle considerazioni, nè quello che hann in sè le circostanze narrate. La luce gettata sull'origine e sull vicende dell'intrapresa di Wagner resta pur molta e chiara.

Che in compenso di quel che Wagner aveva fatto per il popol tedesco, questi lo dovesse abbandonare carico di debiti, a 64 anni tornerebbe a gran vergogna di questo popolo, se però egli no avesse a sua scusa la poca o nessuna preparazione intellettual necessaria per comprendere una così potente rivelazione artistica Ma durante il periodo dal 1877 al 1881, in cui Bayreuth dovett tacere, e anche dopo, io ho avuto campo di constatare, nei teatr

Digitized by Google

ania, come penetrata e cresciuta meravigliosamente fosse
ella nuova arte nel popolo tedesco e quale inaudito inte-
se capace di svegliare fuori di Bayreuth il solo annuncio
roduzione della « Trilogia ». Era questo un buon segno, poi-
oleva dire che l'opera del maestro si sarebbe salvata, anche
ntaneamente a Bayreuth le cose artistiche erano ferme.
82, l'anno in cui si rappresentò « Parsifal », esse però si
amminate e diversamente di prima. Quell'avvenimento
n verità, non solo la Germania, ma tutto il mondo artistico,
è dubbio che la sorte dell'arte di Wagner, nella sua terra,
sicurata.

mberlain descrive ancora le circostanze che accompagna-
varie rappresentazioni negli anni seguiti al 1876 fino alla
ripetizione dell' « Anello ». L'A., e per il piano che si è
e per la limitazione ben definita che ha premessa, omette di
in quei particolari sfavorevoli all'arte di Wagner, i quali,
morte sua, hanno cagionato una certa debolezza nelle ese-
li Bayreuth, una evidente mancanza di carattere e di stile.
lain ha evitato di discorrere di questo punto o non lo ha
luce. Io mi auguro, per il bene dell'arte e per la dignità
di di Wagner, che di Bayreuth non si faccia una palestra
onale per artisti di scarso valore, mancanti o quasi delle
e cognizioni stilistiche e, in compenso, animati da pure
i speculative.

siderazioni del Chamberlain si estendono agli spettacoli
ero a Bayreuth fra il 1876 e 1896. Egli ha dedicato un'ul-
e del suo scritto a considerazioni sui progressi dell'idea di
fuori di Bayreuth, in Germania e nel resto d'Europa, tanto
tica che nella teoria. E questa volta, grazie a Dio, gl'ita-
ci fanno l'ultima figura.

blicazione del Chamberlain è degna di essere considerata
eziosa per chi, in avvenire, intraprenderà una storia di
: con ciò non s'intende soltanto una storia degli spettacoli
o luogo nel teatro Wagner, ma una storia di quella evo-
he nell'arte si annunciò nel 1832, la data della morte di
dell'apparizione artistica di Wagner. L. T.

GLASENAPP, Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dar- Dritte, gänzlich neu bearbeitete Ausgabe von « Richard Wagner's Leben und Wirken ». and. Erste Abtheilung (1843-1853). — Leipzig, 1896. Druck und Verlag von Breitkopf l. — Un vol. in-8° di pp. 480.

occasione di parlare tempo fa, in questa *Rivista*, del-
lendida e davvero colossale del Glasenapp, e mi pare che

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

Digitized by Google

allora (si trattava del primo volume di questa medesima biografia) io accennassi all'indole sua, al metodo che l'autore vi segue, al suo scopo.

Questa prima parte del secondo volume tratta del periodo che va dal 1843 al 1853. Un altro periodo così interessante e così ricco di fatti caratteristici non vi è certamente nella vita di Wagner. Figurarsi dunque con quale aspettazione noi attendevamo il volume del Glasenapp. Per quanto esso, in sostanza, riproduca una parte della sua precedente biografia di Wagner, sono tali e tante le aggiunte che vi si notano, che egli appare interamente rinnovato.

Questi dieci anni della vita del grande artista non vanno però soltanto considerati nella ricca sequela di circostanze esteriori, in cui egli si trovò coinvolto; ma in questo strano e fecondo periodo è da vedersi come si fissò nell'artista quella fondamentale speculazione intellettiva da cui doveva « derivare e crescere, in fine, anche il coraggio di imprendere la nuova ed inaudita opera della Trilogia ». Sì, all'attento osservatore non sfuggirà certo che, insieme all'idea della ribellione sociale e politica, fermenta in Wagner l'altra della redenzione dell'arte. Sopra una grande scossa ed un intimo rinnovamento della situazione in Germania e nell'Europa egli volle influire dal punto di vista artistico. E non fu certamente agli episodi della catastrofe di Dresda che egli limitò la sua idea di ribellione e la sua fede. Essa oltrepassava di molto quella della rivoluzione politica e comprendeva l'uomo libero e la libera arte, al quale concetto la rivoluzione non avrebbe mancato di dare evidenza.

Ciò che Wagner meditò, produsse, organizzò in quest'epoca, la preparazione di quell'avvenire dell'arte, che egli intravvide in mezzo alle lotte della vita pubblica e privata, è l'idea centrale intorno a cui si aggira la narrazione del Glasenapp. Nessun'opera d'arte dal maestro composta, nessuno de' suoi scritti filosofici, nessuna circostanza personale o relazione colla vita e col mondo dell'arte, tanto vilmente caduti in basso, è trascurata dallo scrittore. Il quale, dai primi avvenimenti, che trassero il Wagner fuori dalla solitudine e dalla miseria di Parigi e gli procurarono la vita forte di fatti che egli passò a Dresda, ci porta sino al compimento dei « Nibelungi » avvenuto a Zurigo durante l'esilio.

L'opera di Glasenapp è densa di fatti rigorosamente, signorilmente documentati. Egli è cosa utile davvero che s'abbia ormai un po' di luce intorno a un lungo periodo della vita di Wagner, che si è prestato sin'ora ad ogni specie di narrazioni fantastiche.

L. T.

Digitized by Google

ALBERT HEINTZ, Der fliegende Holländer von Richard Wagner. Nach Dichtung und musikalischer Entwickelung dargestellt. Mit 32 in dem Text gedruckten Notenbeispielen. — Charlottenburg, 1895. Verlag der « Allgem. Musik-Zeitung », Otto Lessmann.

E per la forma e per il contenuto questo libercolo appartiene al genere delle *guide*. Una breve introduzione ci dice come, componendo l'*Olandese* dopo il *Rienzi*, Wagner, nel concepire quella sua seconda opera, si ponesse a un ben diverso punto di vista, quantunque anche nell'*Olandese* pur si noti, nella poesia e nella musica, quella incertezza di forma, che ci manifesta come il maestro non fosse per anco libero dall'influsso dell'opera consacrata dalla tradizione.

Il lettore sarà altresì grato all'Heintz di avergli risparmiato l'analisi del poema con relativa descrizione dei personaggi e degli episodi. Piuttosto che lasciarsi attrarre dalla voglia di apparire un commentatore profondo, l'autore ha preferito riprodurre un paio di pagine dalla « Comunicazione ai miei amici » e dagli « Schizzi autobiografici », lasciando dire al Wagner stesso intorno ai motivi poetici ed al significato del dramma.

La parte analitica della musica è trattata con buone cognizioni tecniche e con osservazioni qualche volta penetranti.

Alberto Heintz ha scritto *guide* per ogni dramma di Wagner, ad eccezione del *Tannhäuser* e delle opere che precedono l'*Olandese*, almeno io non le conosco. — Non so ormai quante di queste guide mi abbia avuto tra le mani. — Bisogna convenire che esse rispondono ad un'abitudine del pubblico, benchè di molte, ed è giusto, si possano servire con profitto anche gli studenti. La presente guida dell'Heintz entra certo nel numero di queste ultime. L. T.

Varie.

BRUNO HILPERT, Die Besteuerung musikalischer Aufführungen in Elsass-Lothringen durch den Agenten der « Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique » in Paris. — Strassburg. I. E. Druck und Verlag der Strassburger Druckerei und Verlagsanstalt.

È un opuscolo diretto contro la « Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique » di Parigi. Questa potente società, organizzata benissimo, stende le ali della sua protezione, e *pour cause*, su tutti i lavori dei maestri di musica che vi aderiscono. L'Hilpert lamenta il rigore con cui essa esercita questo patronato. Perfino l'assentimento dell'autore di una data composizione non basta per ottenere il permesso di eseguirla. Vi sono molti esempi di persone, istituti, associazioni ecc., che non si uniformarono alle prescrizioni ed ai regolamenti della *Société*, e furono processati e condannati. Ma *est modus in rebus*, e sembra che il signor Mosser,

Digitized by Google

agente della società per l'Alsazia-Lorena, intendesse molto strettamente il suo dovere, poichè il suo contegno provocò un'adunanza di associazioni musicali rappresentate dai rispettivi presidenti, nella quale si protestò contro il preteso arbitrio e si decise di chiedere all'agente generale le spiegazioni più ampie intorno ai diritti ed ai doveri della *Société des auteurs*. Fu raccolto un materiale di atti abbastanza copioso in Germania, in Francia, nel Belgio, nell'Olanda e nella Svizzera, materiale che è pubblicato in questo opuscolo. Si noti poi che, oltre ai francesi, hanno aderito alla società anche compositori tedeschi, austriaci, belgi ed italiani; per cui, dopo la legge che, in Francia, le composizioni rimangono protette cinquant'anni dopo la morte dell'autore, la Società ha così un'arma potente nelle sue mani, e tutti, le autorità dello Stato e comunali, le società di concerti, le orchestre, le bande militari e civili, le associazioni di musica e di canto, tutti coloro che fan musica insomma, debbono sottomettersi. Ora la Società, mediante mezzi che non le mancano, sta per estendere la sua azione anche in Germania, e per primi campi d'azione ha scelto l'Alsazia-Lorena e la Svizzera.

La protesta dunque ha avuto luogo. Ora si domanda, in nome dei firmatari di essa, che il governo tedesco venga con una legge in aiuto di coloro che desiderano meglio regolato il diritto di esecuzione delle opere musicali. In sostanza, ciò che si vuole è la cessazione dell'arbitrio e una maggiore libertà.

Attendiamo l'esito della petizione innoltrata al cancelliere dell'impero tedesco. Intanto, senza entrare nel merito della questione e pronunciare un giudizio, pel quale manca a noi ogni competenza, è certo che l'opuscolo dell'Hilpert è utile, istruttivo per tutti coloro che si occupano delle cose dell'arte e di un lor più felice avviamento. L. T.

ROEDER ERNST, Das Dresdner Hoftheater der Gegenwart. **Biographisch-kritische Skizzen der Mitglieder. — Dresden und Leipzig. G. Pierson's Verlag.**

Il titolo dice chiaramente quel che contenga l'opera annunziata. Si tratta di biografie per la maggior parte assai enfatiche degli artisti componenti il personale dell'opera di Dresda.

Fra le artiste liriche sono a ricordarsi la Erika Wedekind, soprano di bella fama. Fra le *Solotänzerinnen* figura pure un'italiana: la signorina Henrietta Grimaldi di Torino. Seguono poi i componenti la R. Cappella musicale, fra i quali è notevole il giovane maestro Giorgio Pittrich — detto il Mascagni di Dresda — per la fortunata posizione ch'egli è giunto a conquistare in breve tempo.

Il libro del Roeder però non offre nulla di veramente importante e quindi non è il caso di diffondersi a parlare di esso. G. T.

Digitized by Google

EDLÄNDER, Opern-Statistik der deutschen Bühnen 1894. — Leipzig, ck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

primo tentativo di una statistica delle opere rappresentate ene tedesche merita un'accoglienza benevola. Infatti, se offrire materia di considerazione ai musicisti, agli editori ttori dei teatri, non mancherà neppure di essere utile a ro, che oggi o in avvenire si occuperanno della storia del ma. Per quanto grande sia stato, nel 1894, il numero delle i che ha avuto in Germania la musica da marionette, è e l'osservare che le più belle opere dell'arte nostra e fo- iano quelle che anche in Germania, e sopra tutto nella Germania, ottennero il maggior numero d'esecuzioni.

L. T.

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

Digitized by Google

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Fanfulla della Domenica (Roma).

1° novembre. — R. Giorgini, *Musicisti italiani a Parigi.*

Gazzetta Letteraria (Milano).

31 ottobre. — Thovez, *La leggenda del Wagner* [In mezzo a innocenti divagazioni sull'opera di Wagner il Thovez cerca di abbattere niente meno che la gran figura di Beethoven. Parli il sig. Thovez di quello che conosce, e risparmierà ai lettori della sua prosa commenti che non possono certo esser benevoli].

7 novembre. — Thovez, *Il Crepuscolo degli Dei e dei nani* [Pur consentendo finalmente, vedi estrema degnazione, che Wagner è un genio, il Thovez muove dalla sua cattedra pedantesca ad ammonire che non bisogna poi entusiasmarsi troppo, poichè, ad esempio, « l'olocausto di Brunilde non è che un centone fiacco delle più belle pagine della tetralogia, reso indifferente dalla freddezza dell'azione, e penoso, sulla fine, dalla coreografia decorativa della scena » !!].

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 41. — Locati, *L'arte in chiesa.* — Dacci, *Monografia sull' « intervallo di quarta »* (che continua pure nei numeri successivi).

N. 43. — Tebaldini, *L'arte in chiesa* (risposta all'articolo del Locati).

N. 44. — Untersteiner, *Auxilium omnium* (sulla pubblicazione delle lettere a F. Liszt). — Gasperoni, *I giovani pianisti in Italia. Francesco Baiardi.*

N. 46. — Lo Re, *Varie fasi dell'arte musicale.*

N. 47. — Valeriani, *Dell'udito.*

N. 48. — Arner, *Piccole fisiologie wagneriane* (continua nei numeri success.).

N. 49. — Mazzoldi, *Per la fabbricazione degli strumenti ad arco.*

N. 50. — Lanza, *Sulla definizione della musica. Quadro sintetico delle discipline musicali. Scienze ed arti ausiliarie.*

N. 51 e 52. — Sichera, *Sensazioni musicali.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 7. — Azzurri, *Rossini scultore.* — Augusta, *L'inerzia rossiniana.* — Ferretti, *Sulla storia della poesia melodrammatica romana.*

Digitized by Google

N. 8. — MANTOVANI, *Per lo studio della storia musicale* [Lamenta giustamente la mancanza di un'opera italiana sulla storia della musica, mentre all'estero, in ogni paese, perfino in Russia, varî sono i testi fra i quali lo studioso non ha che scegliere].

N. 9. — CORRIERI, *Pel dramma lirico moderno.* — BONAVENTURA, *Rossini e una satira di Giuseppe Barbieri.*

N. 10. — MANTOVANI, *Rossini maestro di canto.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 9. — PENTE, *Giuseppe Tartini.* — DEL VALLE DI PAZ, *Teorica degli abbellimenti.* — SENIGAGLIA, *Libretti e librettisti* [Questi due ultimi articoli continuano pure nei numeri successivi].

N. 11. — MARESCOTTI, *La melodia dinanzi al suffragio universale.* — CRODARA, *I nostri buoni critici.*

La Vita italiana (Roma).

10 ottobre. — I. VALETTA, *Il maestro Enrico Bossi.*

Minerva (Roma).

Novembre. — *L'influenza di Bayreuth* [Riassunto di un articolo del MAITLAND nella *Nineteenth Century.* Settembre].

Musica sacra (Milano).

N. 10, 15 ottobre. — *La musica sacra al Congresso Eucaristico di Orvieto.* — *Di un mezzo assai efficace per promuovere la ristaurazione della musica sacra.* — *Le bande musicali nelle funzioni religiose.*

N. 11, 15 novembre. — *Di una recente dichiarazione della Santa Sede.* — *I Vescovi e il Regolamento.*

N. 12, 15 dicembre. — *Anche un po' d'estetica!* — *Il suono delle campane.*

Nuova Antologia (Roma).

16 ottobre. — G. MONALDI, *Carlos Gomez.*

FRANCESI

Gazette des Beaux-Arts (Paris).

G. SERVIÈRES, *« L'anneau du Nibelung » à Bayreuth en 1896.*

Gazette musicale de la Suisse Romande (Genève).

N. 14. — MIRANDE, *A propos de Don Juan.* — *Notre enquête sur la respiration et le chant.*

N. 15. — BRENET, *Un théoricien oublié. François Demoz.* — *Notre enquête sur la respiration et le chant.*

N. 16. — COMBE, *Amateurs et professionnels.* — RICHTER, *Punctum saliens.* Pensées sur la musique. — CARS, *La vie du ténor.*

N. 17. — JAQUES-DALCROZE, *Anton Bruckner.* — DESTRANGES, *Le Vaisseau fantôme.* — RICHTER, *Punctum saliens.*

Digitized by Google

N. 18. — DESTRANGES, *Le Vaisseau fantôme.* — RICHTER, *Punctum saliens.* — DESTRANGES, *L'attaque du moulin.*

N. 19. — JAQUES-DALCROZE, *Un peu de cravache.* — DESTRANGES, *Le Vaisseau fantôme.* — *L'attaque du moulin.*

N. 20. — BRENET, *Le cinquantenaire de « La damnation de Faust ».* — JAQUES-DALCROZE, *Un peu de cravache.* — *Notre enquête sur le rôle de la critique.* — DESTRANGES, *Le Vaisseau fantôme.*

La Critique (Paris).

5 octobre. — A. SOUBIES, *Une énigme de l'histoire musicale en Espagne.* — E. DE SOLENIÈRE, *L'étude du chant.*

20 octobre. — E. STRAUS, *Histoire de la musique allemande.*

20 novembre. — A. SOUBIES, *Sur un concert de musique russe.*

20 décembre. — E. DE SOLENIÈRE, *Le beau dans la musique.*

La Fédération artistique (Bruxelles).

11 octobre. — C. MEERENS, *Une erreur à redresser.* — WILLY CROTTO, *Notes sur les instruments de musique.*

15 novembre. — A. VAN RYN, *Le nationalisme dans l'art.*

6 décembre. — A. VAN RYN, *« Phrine » de C. Saint-Saëns.*

La Revue blanche (Paris).

15 octobre. — H. GAUTHIER-VILLARS, *Notes sur le Père Franck.*

L'Art moderne (Bruxelles).

6 décembre. — J. HERMANN, *La musique sacrée.*

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

Septembre. — BORDES, *La musique figurée, de ses origines à la décadence de l'École romaine.*

Novembre. — MOCQUEREAU, *L'art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères.* — LHOMEAU, *Chantons en prose, ou du rythme oratoire.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Septembre. — LAVRAND, *Mutité chez les intendants.*

Octobre. — GUILLEMIN, *Essai sur la phonation.*

Novembre. — SERVIÈRES, *L'orchestre invisible.* — ERGO, *Quelques considérations sur la gamme majeure et mineure.*

Décembre. — GUILLEMIN, *Essai sur la phonation.* — *Surdité psychique.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 40, 41. — E. CLOSSON, *La musique et les arts plastiques* [L'A. dopo aver constatato nella musica i caratteri della bellezza della forma, la studia come arte di sentimento; essa *fa pensare.* Accenna alle idee estetiche di Schopenhauer sulla musica, e prosegue il confronto dal punto di vista dell'imitazione *pura* e dell'espressione nell'imitazione: la musica descrittiva interpreta più che non copii, le arti plastiche copiano più che non interpretano].

Digitized by Google

N. 40. — J. Dalcroze, *La comédie lyrique* [Estratto d'un articolo pubblicato nel *Journal de Genève;* contiene osservazioni sulla forma melodrammatica nel *Falstaff* e nei *Maestri Cantori* e conclude che a ottenere la rinascenza dell'opera comica francese converrebbe cercare una combinazione degli antichi procedimenti dell'opera comica e dell'estetica wagneriana, alleata a certi principî comici particolari allo spirito francese].

N. 41. — Charles Meerens, *A propos du son* [Rispondendo ad un articolo di Mahillon pubblicato nel N. 19 dell'*Écho musical*, in cui si asseriva la percezione d'un movimento vibratorio qualsiasi non potersi effettuare che grazie all'intervenzione dell'aria atmosferica ambiente, l'A. dimostra che questa intervenzione non è una condizione *sine qua non* della sensazione del suono; basta per percepire suoni e rumori una " continuazione ", un contatto, materie convenienti qualsiano, solide o fluide, dalla sorgente sonora sino all'orecchio].

N. 42. — M. Kling, *Rich. Wagner à Genève* [Particolari curiosi sulle abitudini di Wagner]. — G. Servières, *L'orchestre invisible.* — V. C. Mahillon, *A propos du son* [Risposta all'articolo di Ch. Meerens nel N. 41].

N. 43. — E. Thomas, *Lamartine et Mozart* [Combatte la leggenda — sanzionata dal *Giornale* dei fratelli Goncourt — che il Lamartine fosse nemico della musica, e riproduce parecchi squarci dal *Cours familier de Littérature*, in cui il poeta francese parla con entusiasmo della musica e di Mozart. Notiamo che il Lamartine preferisce la musica pura alla drammatica e dichiara che poesia e musica si danneggiano unite insieme; la musica da sola è una lingua completa: " Est-ce qu'une symphonie de Beethoven n'est pas mille fois plus dramatique, pour l'imagination rêveuse de l'auteur prédestiné et passionné de musique, que tous les drames écrits par un poète pour servir de texte ou de cadre à un drame musical sur le théâtre?..... Et cela, pourquoi? Parce que les paroles, bien qu'en expliquant la musique pour la vulgaire, limitent cette musique pour le cœur et pour l'imagination de l'homme bien organisé: la parole, c'est le fini; la musique, l'infini: voilà son domaine! "].

N. 43. — *Une lettre inédite d'H. Berlioz* [Pubblicata dal *Gaulois* e relativa al viaggio in Inghilterra nel 1852 coll'attrice Maria Rescio].

N. 44. — E. Destranges, *Un chef-d'œuvre inachevé: « Brisèis »* [Analisi tematica del primo atto — il solo condotto a termine — dell'opera di E. Chabrier su libretto di C. Mendès e T. Mikaël].

N. 45. — E. Closson, *A propos de Donizetti* (Cenni su una *Vita di Donizetti*, cui aveva posto mano uno scrittore americano, Franc. S. Saltros, lavoro di gran mole (quattro volumi di trecento pagine ciascuno); Saltros morì; il Classon avendo chieste informazioni in America non seppe nulla di preciso e si domanda se l'opera e i numerosi documenti andarono perduti]. — M. Imbert, *Les nouveaux professeurs de composition au conservatoire de Paris* [Profilo artistico di Ch. Marie Widor e di Gabriel Faurè].

N. 46. — J. Ch. Radoux, *La musique et les écoles nationales* [Il mezzo più sicuro di caratterizzare una scuola è nella canzone popolare].

N. 47. — M. Kufferath, *Le Drac*, de MM. P. et L. Hillemacher, à Carlsruhe [Critica favorevole].

N. 48. — H. Fierens-Gevaert, *Archéologie musicale* [Osservazioni a propo-

Digitized by Google

sito della rappresentazione all'*Odéon* dei *Persiani* di Eschilo colla musica di Xavier Leroux. — *Musique sacrée* [Lettera di Adolfo Samuel diretta alla rivista *Musica Sacra;* il Samuel espone i suoi intendimenti artistici relativi alla musica religiosa: si dimostra entusiasta pel canto fermo integrale, senza accompagnamento, poichè l'armonizzazione è una concessione al gusto moderno e conduce fatalmente a ben altra cosa, dà altro aspetto, altra impressione, altra arte, altra musica. Ma la folla non è più in grado di comprenderlo, conviene fare una concessione temporanea: tradurre in lingua musicale moderna le impressioni destate dal canto fermo; una sorta di compromesso transitorio fra l'omofonia liturgica e la musica ordinaria. Il Kufferath soggiunge alcune osservazioni: il punto di vista dove si mettono i fautori esclusivi del canto fermo o della musica alla Palestrina è falso; ammiriamo pure i capolavori del passato, ma camminiamo risoluti col nostro tempo; se qualche cosa in noi resta dell'antica fede cristiana, esprimiamo questo nostro sentimento come lo proviamo, servendoci della nostra lingua così espressiva e cedevole. La più bella musica religiosa moderna si trova non nelle messe, nelle composizioni di chiesa, ma nelle sinfonie profane, nelle sonate di Beethoven, ne' canti inspirati di Schumann e di Mendelssohn, nelle grandi pagine di Wagner].

N. 49, 50, 51. — Edm. Evenepoel, *Le musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles.*

N. 50. — H. Imbert, *L'œuvre de Rameau.*

N. 51. — R. de Frechencour, *Un musicien disparu;* lettres inédites d'Ouslow.

N. 52. — D. Paque, *Musique descriptive.* — R. Kufferath, *La Passion selon Saint Mathieu au Conservatoire de Bruxelles.*

Le Journal Musical (Paris).

Questo utilissimo giornale, sorto da pochi mesi, è giunto, col mese di dicembre, al suo 8° numero. È un bollettino internazionale della bibliografia musicale. La parte migliore e che si può dire veramente completa, è quella dello spoglio dei periodici musicali. Pregevoli pure sono le note critiche. Ogni fascicolo contiene altresì una raccolta di notizie internazionali.

L'Enclos (Paris).

Décembre. — Prod'homme, *Musicoles. M. Winogradsky, Directeur de la Société impériale de musique de Kiew.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 38-50. — Continuazione e fine del lungo e diligentissimo studio di Julien Tiersot sull'*Orfeo* di Gluck, sia sotto l'aspetto storico, sia sotto l'aspetto tecnico ed oggettivo dell'opera.

N. 38-41, 44, 48, 49, 51. — Paul d'Estrée, continuando il suo curioso e brillante studio *Musique et Prisons,* passa in rivista le prigioni politiche moderne, quelle per debiti, le prigioni d'artisti, quelle per delitti comuni, ecc., studiando in qual modo là si svolga l'arte musicale.

N. 38, 46. — Continuazione dell'articolo di Louis Gallet, *Le théâtre lyrique: informations, impressions, opinions.*

Digitized by Google

2, 45, 48, 50, 52. — A. Montaux, seguitando la sua rubrica: *Jour-musicien*, vi schizza dentro delle osservazioncelle, degli aneddotini e ste che sembrano talora reclami cittadini.

7. — A. Pougin fa la Rivista dell'Esposizione del teatro e della mu-emente tenuta a Parigi al palazzo dell'Industria.

2. — Julien Tiersot inizia uno studio sul *Don Giovanni* di Mozart, tte d'essere altrettanto importante ed interessante che quello sull'*Orfeo*.

nitage (Paris).

e. — Gustave Robert, *Balsac musicien*.

Artiste (Nantes).

e. — Destranges, *Fervaal de V. d'Indy* (continua nei numeri suc-L. de Romain, « *L'Anneau du Nibelung* » *à Bayreuth en 1896* e finisce nel N. 10 ottobre).

e des Deux Mondes (Paris).

mbre et 1er novembre. — E. Michel, *Les maîtres de la symphonie: ydn, Mozart* (I), *Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Ber-*

mbre. — C. Bellaigue, *Le « Don Juan » à l'opéra et à l'opéra-*

e de Paris (Paris).

bre. — Th. Ferneuil, *Impressions de Bayreuth*.

mbre. — C. Saint-Saëns, *Don Giovanni* (A proposito delle recenti azioni di Parigi).

e Hebdomadaire (Paris).

bre. — P. Dukas, *Chronique musicale*.

bre. — P. Dukas, « *Don Juan* » *à l'Opéra*.

mbre. — A. Jullien, *Nourrit et Duprez*.

mbre. — P. Dukas, *Les concerts. Bibliographie*.

mbre. — P. Dukas, « *Don Juan* » *à l'Opéra-comique*.

e pour les Jeunes Filles (Paris).

re. — M. Demaison, *Notes sur Bayreuth*.

e Mame (Paris).

mbre. — R. Bazin, *L'ouverture de « Sémiramis »*.

e Socialiste (Paris).

— J. G. Prod'homme, *La musique russe* [È un'analisi del volume di su Moussorgski, seguita da un accenno all'esposizione del teatro e della e ha avuto luogo a Parigi in questi ultimi tempi].

re. — J. G. Prod'homme, *Chronique des concerts:* Festival de réou-x concerts Lamoureux: Beethoven, C. Franck, A. Georges, Rimsky-Saint-Saëns, Wagner. — Festival de réouverture aux concerts Colonne l'École française: Bizet, Berlioz, Franck, Lalo, Godard, Delibes, Gou-aud. — Concerts de M. Winogradsky (musique russe).

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

Digitized by Google

SPAGNUOLI

Ilustracion Musical Hispano-Americana (Barcelona).

15 septembre. — *Las fiestas musicales de Bilbao.*

30 septiembre. — Mitjana, *La fiesta internacional de musica religiosa en Bilbao.*

30 octubre. — Bonaventura, *El violin de Paganini.*

15 diciembre. — Cotarelo, *Noticias sobre el musico español Jacinto Valledor y la Calle.*

TEDESCHI

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 20. — In un articolo non firmato si parla di G. S. Bach come carattere.

N. 20-21. — Wilhelm Mauke dà termine al suo diligente studio circa il sistema armonico di R. Wagner spiegato sul *Tristano.* — Nel N. 21 H. Ueberholz riporta una lettera inedita di R. Wagner datata da Lucerna, l'11 aprile 1866, e non si sa a chi indirizzata. Ernst Wolf, parlando dei compositori tedeschi contemporanei nella consueta sua rubrica, discorre qui brevemente di Ernesto Henser.

N. 22. — Due articoli anonimi trattano l'uno *Dei rapporti della musica nella natura,* l'altro della biografia del compianto Antonio Bruckner.

N. 23. — G. B. aggiunge nuovi particolari biografici ai precedenti cenni su A. Bruckner; ed approssimandosi il Natale, il giornale ammanisce ai lettori racconti ed articoletti vari d'occasione.

N. 24. — Notasi una lunga recensione critica del nuovo libro di E. Hanslick: *Musikalische Reisebriefe.* — Un anonimo inoltre intesse un brillante articoletto su questa non nuova questione: « Si deve nei concerti suonare a memoria? ».

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 43-45. — *Mozart's, Beethoven's und Schubert's Tänse für das Clavier* è uno studio del Dr. Haase su queste composizioni di quei maestri secondarie, ma certo di importanza maggiore di quella che suolsi loro attribuire. — Nel N. 45 e nel susseguente N. 46 Edmund Rochlick parla a lungo del fascicolo 3°, anno III, della nostra *Rivista,* soffermandosi specialmente sul saggio storico di A. Pougin sulla musica in Russia, ivi pubblicato.

N. 46-51. — Youry v. Arnold discorre a lungo sulle presenti condizioni dell'arte musicale in Russia, dandoci notizie interessanti sulla fabbricazione dei pianoforti.

N. 48. — *Karl Löwe und die sommerschen Ton-Künstler seiner Zeit,* v. Ida Gebeschus.

N. 50. — La stessa scrittrice discorre in questo numero di Carlo Adolfo Lorenz e degli attuali musicisti della Pomerania.

N. 51-52. — Erwin Albers ci presenta uno studio *su di un'opera sinfonica del primo tempo del romanticismo,* che è la 2ª sinfonia (in *re magg.*), op. 11, di Norberto Burgmüller.

Digitized by Google

INGLESI

hly Musical Record (Londra).

— *Musical London in the 'fifties* è intitolata una interessante ras-
progressi fatti nei teatri e nei concerti di Londra in 50 anni. È presa
ti memorie pubblicate da Wilhelm Kuhe. — *The Beethoven piano-*
as: C. Reinecke continua il suo studio analitico sulle son. p. pf. di
— *Worcester musical festival:* resoconto. — I. S. S. comunica, nel
o: *A visit to Sir Frederick Ouseley's « Study »*, interessanti notizie
collezione di opere musicali appartenenti a Sir Frederick. — *Reviews*
Iusic and New Editions. — *Operas and Concerts.* — *Musical Notes.*

re. — *Gounod: a slight critical estimate.* L'A. prende occasione dalla
ne dell'autobiografia di Gounod per provare che egli fu una mente
suta solo di due o tre pensieri. Egli non desiderò che piaceri volut-
amò altro e inconsciamente fu un egoista. Creò il « Faust » mirabile
etto voluttuoso: nella tragedia mancò. La musica da chiesa fu l'unica
rse piacere intellettuale. — Carlo Reinecke continua il suo interessante
e suonate per pianoforte di Beethoven. — *The crystal palace concerts:*
o a frequentare e rendere rimunerativi questi concerti, che sono un
nazione inglese, mentre procurano grande utilità ai musicisti e agli
i musica. — Col titolo di *Analogy of the arts,* I. S. S. pubblica un
ggio di William Jackson di Exeter scritto nel 1782, nel quale sono
atira le analogie fra le arti. Aggiunge poscia un articolo pubblicato
i dopo da I. F. Lesueur, *Exposé d'une musique imitative,* in cui si
capacità rappresentativa della musica. — *Reviews of New Music and*
ions. — *Concerts.* — *Musical Notes.* — Musica.

e. — *The look-out for opera* è un articolo in cui si prova l'impossi-
isuscitare a Londra l'opera italiana dei primi 40 o 50 anni del secolo,
ella mente di un impresario inglese. L'ambiente di quell'epoca è total-
contrasto con lo spirito dei tempi nuovi. Crede probabile il successo
a opera italiana e dell'opera tedesca. — *The Beethoven pianoforte*
Letters to a lady: seguito dello studio analitico di C. Reinecke. —
new-old musical instruments: tratta dei pregi della *viola alta* di Ritter,
in Inghilterra, del risuonatore da pianoforte di Schreiber (una cassa
come i piedi di vetro del tempo antico) e del nuovo arpicordo di
, adatto per l'esecuzione caratteristica della musica antica di Bach in
Text-tinkering è intitolato un articolo in cui si dice che l'accomoda-
riduzione, la revisione di qualsiasi opera musicale è necessaria; quan-
olte volte sia un male, è un male necessario. — *North Staffordshire*
estival: resoconto. — *Reviews of New Music and New Editions.* —
— *Musical Notes.* — Musica.

c a Monthly Magazine (Chicago).

— *Photographed voice production:* Rosa Belle Holt rende conto di
erimenti fatti da due scienziati americani intorno alla produzione delle
i. Interessante per l'insegnamento del canto col metodo scientifico.

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES
Digitized by Google

Contiene la riproduzione fotografica dello stato delle corde vocali al momento in cui vengono emesse note basse ed acute. — Iva Gale Tompkins, in un articolo intitolato: *The songs of the lark and the nightingale. As voiced by the poets*, parla delle proprietà del canto dell'allodola e dell'usignuolo e delle loro abitudini di vita, in relazione a ciò che ne scrissero poeti, filosofi, musicisti e naturalisti antichi e moderni e specialmente inglesi. L'articolo ha il suo interesse nella riproduzione di molti brani di poesie. — Joseph Trostler traduce dall'*Ueber Land und Meer* alcuni schizzi delle relazioni artistiche che Berlioz ebbe con Liszt e Wagner. È sommariamente descritta l'opera di queste tre forze unite. — *University work in music* è il titolo di uno studio del Dott. Henry G. Hanchett, in cui si espone il modo di organizzare un utile insegnamento della musica nelle università, dagli elementi allo studio superiore. — In: *The necessity of a standard of attainment for teachers of music*, E. Van Valkenburg parla della mancanza di base e di sano indirizzo nello studio della musica, e ne fa risalire le cause all'incapacità e al ciarlatanismo dei maestri. — Marie Benedict, in un articolo: *A characteristic Chopin group*, scrive sullo stato d'animo che motivò due de' più famosi studi di Chopin, Op. 10 N. 12 e N. 5. — *Music; its eternal laws and present tendencies:* l'A. Eleanor Phillips Sherwood studia come la musica, a traverso periodi in cui gli elementi suoi prendon la forma, arriva al regno dell'espressione. Cose note. — *Mixed motives* è il titolo di una graziosa novella di Edith V. Tastmann. — Sull'argomento *Woman in music*, Jessie L. Gaynor risponde a Leo R. Lewis, che la ragione per cui le donne non sono buone compositrici è che hanno meno opportunità degli uomini di esercitarsi nella polifonia e sono confinate nelle piccole forme. — *Editorial bric-a-brac.* — *Things here and there*, interessanti ed istruttive rubriche.

Settembre. — *Three croatian composers*: così intitolato è uno studio interessante di J. J. Kral sulla vita e l'operosità artistica dei tre musicisti croati: Franjo Z. Kubac, Ivan Sl. Zajc e Vatroslao Lisinski (Ignace Fuchs), il primo noto compositore dei *Canti della Slavonia* meridionale, il secondo di molte opere rappresentate a Vienna e di musica sacra, l'ultimo di opere e musica istrumentale. — Bertram C. Henry pubblica un buon articolo intitolato *The development of musical conception*, in cui espone come si possa soddisfacentemente insegnare agli allievi il modo di concepire la composizione musicale. — *The sangs of the lark and the nightingale* è la conclusione del già noto articolo di Iva Gale Tompkins. — Una relazione istruttiva sull'ordinamento e la funzione della società nazionale americana degli insegnanti di musica è data in *The music teachers' national association. Its past and its possibilities.* È interessante. Si discutono delle riforme da introdurre nella moribonda associazione, tra le quali l'istituzione di un fondo di previdenza. — W. S. B. Mathews raccomanda alcune composizioni di musica sacra di autori americani, trattando segnatamente delle ultime cantate di Dudley Buck: il suo articolo è intitolato: *Some available music for church use.* — *American singers in London:* anche gli americani hanno ad esser poco orgogliosi di questo lor pregiudizio, secondo il quale essi non riconoscono il valore di un artista, se prima non è giudicato all'estero. Karleton Kackett illustra quindi, con brevi cenni, i nomi dei seguenti artisti americani: David Bispham, famoso baritono; Marie Duma, soprano; George Hel-

Digitized by Google

lesworth Holmes, tenore; Miss Helen Buckley; Dudley Buck, Jr., tenore; Hedmondt, tenore, ed altri. — Grant Weber, nel suo articolo: *Mme Bloomfield-Zeisler's artist class*, espone il metodo d'insegnamento della rinomata pianista: si tratta dell'insegnamento in classe, ed è molto ordinato. — *A famous violin* è il titolo di un articoletto, in cui Robert Pelz dà notizie di un violino di Stradivari, colla data 1713, passato per varie mani e acquistato per 5000 dollari dal violinista americano Earl R. Drake. R. Pelz di Chicago ne fu il riparatore. — Harrison M. Wild, nell'articolo *Vox humana*, fornisce curiose, utili e pratiche informazioni sulla costruzione e sui difetti di varî organi americani che egli ebbe campo di esaminare. — Nella rubrica *Editorial bric-a-brac* W. S. B. Mathews s'intrattiene a parlare del *meeting* dell'associazione americana degli insegnanti di musica tenuto a Denver e delle proposte di Herbert W. Greene, poscia di altri interessanti argomenti artistici. — Il medesimo Mathews, in un altro articolo: *Chicago Session of the new school methods*, parla dei successi di questa istituzione. — In: *Things here and there* è pubblicata una lettera di William Mason a H. A. Kelso sopra questioni di insegnamento pianistico. — *Reviews and notices*. — *Answers to corrispondents*.

Ottobre. — *Fakes* è intitolato un articolo di Emil Liebling, in cui si afferma come nell'insegnamento della musica oggi si ciarlataneggi con teorie, alle quali non corrisponde la pratica. — Frank E. Sawyer nel suo studio: *The soul of the artist*, dopo aver analizzato per sommi capi il bello in arte e le proprietà del genio, vuole che l'arte si purifichi e rinvigorisca alle sane fonti della musica dei grandi maestri. Interessante nello studio dei rapporti fra le arti. — In: *Opera for american singers*, Karleton Hackete, facendo seguito al suo precedente articolo, vuole che l'America vinca la diffidenza che ha verso i cantanti americani e imiti la Francia e la Germania, che si sono emancipate. Suggerisce diversi mezzi. Conclude che l'opera, per avere effetto sul popolo americano, vuol esser cantata nella sua lingua e a prezzi popolari. — Ludy D. Waterman accenna ad alcune biblioteche d'America che contengono opere musicali, e sono a Brooklyn, Peoria Ill., Brookline Mass (importante), Chicago, Boston, Yale, New York, Pittfield (*Music in libraries*). — *Music in the primary school* è intitolato un articoletto di Agnes J. Benson, in cui si espone un metodo giudizioso per insegnare la musica ai bambini, approfittando della loro facoltà di assimilarsi cognizioni analoghe a quelle che essi possono avere della vita famigliare. — J. Tiersot tratta l'eterno tema « *The Works of Berlioz* », ripetendo cose note. — *Glimpses of Christine Nilsson*. Ricordi personali di Mathews concernenti i successi della Nilsson in America. — Edmond Morris fa una rapida rassegna (*Concerning opera in Europe*) della situazione artistica attuale dei principali teatri d'opera in Europa. Egli mette in prima linea i teatri di Vienna, Parigi, Londra, Bayreuth; poscia vengono quelli di Monaco, Dresda, Berlino, Francoforte S. M. e Praga, finalmente le scene italiane. — *The Echo* è il titolo di una novella tradotta dal boemo di J. J. Kral. — *Indiscriminate list giving:* un piacevole ed interessante scritterello di Harrison M. Wild, in cui si dimostra in qual modo intendano l'insegnamento del pianoforte e dell'organo alcuni maestri e studenti. Anzichè allo studio graduato, si guarda al disimpegno di determinate pratiche professionali. Gli allievi forzano la coscienza dei maestri, questi si fanno

Digitized by Google

complici di una mistificazione presso il pubblico. — Discussioni diverse interessanti in *Editorial bric-a-brac.* — In *Things here and there*, oltre a varie altre notizie, vi ha un articolo di Hug A. Kelso, Jr., intitolato: *A new theory of piano playing based upon principles of anatomy, phisiology, acoustics and psychology*, in cui egli spiega come si applichino al suo metodo i principî di queste scienze, e consiglia certe specie di esercizi. — *Ten evenings with the greatest composers* è il titolo di una serie di studi di Mathews sopra le opere dei grandi musicisti; essi sono distribuiti in venti sere; il saggio è interessante. — *Reviews and notices.*

The Musical Times (Londra).

Ottobre. — *Richard Wagner's methods:* studio sullo sviluppo della tecnica di Wagner. — F. G. E., in *Bach's music in England*, continua le sue ricerche sulla importazione della musica di Bach in Inghilterra: articolo assai istruttivo. — *The italian career* è il titolo di un articolo, in cui si parla della decadenza del canto italiano e dell'inutilità di una riputazione cercata in iscuole che esistono solo di nome e nelle quali non si esercita che una speculazione, specialmente alle spalle dei forestieri. — Interessanti notizie sui guasti dell'impresa di Bayreuth. — *Facts rumours and remarks.* — Concerti e *festivals.* — *Reviews.* — Corrispondenze. — Musica.

Novembre. — *An ex-musician's reminiscences:* l'A. ricorda William Herschel e Max Müller, e si scaglia contro la nuova critica che recentemente ha attaccato Mendelssohn. — Continua lo studio: *Bach's music in England;* si riferisce specialmente a edizioni inglesi di musica per organo e per cembalo e a famose esecuzioni. — *From my study:* discorre di un opuscolo originale « *Music for the million* » e di alcune idee sulla critica espresse dal D. Johnson. — *Richard Wagner's methods. His armony:* si riferisce in ispecie all'espressione. — *Facts rumours and remarks.* — *Norwich musical festival:* intorno alla nuova opera o cantata drammatica di Mancinelli non si hanno notizie troppo chiare. L'unico giudizio favorevole è sull'orchestrazione. Lo stile è un misto di vecchio e nuovo: benchè applaudita, l'opera d'arte val poco. — Concerti e *festivals.* — *Reviews.* — Corrispondenze. — Notiziario. — Musica.

Dicembre. — W. B. S. in *John Dowland* riproduce una lettera di questo musicista inglese (n. 1563); documento interessante. — *Bach's music in England:* conclusione, in cui si rende conto di edizioni inglesi e di concerti dati da varie società di Londra. — George Verdant Boucingham nel suo articolo *Is Beethoven played out?* mette in satira la critica a base di denigrazione, di cui un saggio è apparso nella *Saturday Review* di Londra contro Mendelssohn. — Concerti e *festivals.* — *Reviews.* — Corrispondenze. — Notiziario. — Musica.

The Minstrel (Londra).

Ottobre. — Leone Tolstoi, in un articolo intitolato *Zola and Dumas*, esamina la teoria di Zola sul lavoro, che rende felice l'uomo, e quella di Dumas, secondo cui la felicità consiste nell'applicazione dell'amore alla vita. Conclude che l'uomo, per esser felice, deve lasciare qualunque occupazione materiale contraria alla propria coscienza. — *The evolution of Painting* è il titolo di un brillante articolo di Emilio Zola, in cui egli passa in rassegna diverse scuole mo-

Digitized by Google

derne di pittura francese e inglese. — *Leading notes* (notiziario). — *A singers outing*. Francis Walker, in alcune lettere scritte dall'Italia, rende conto della vita artistica estiva in Toscana. — Poesie. — Cenni biografici di artisti inglesi, ritratti. — *Book-buyer's guide*. — *Music-buyers' guide*. — *The influence of the poet on music*. Interessante.

The Strand Musical Magazine (Londra).

Ottobre. — *Georges Biset*. A biographical Sketch by Arthur Hervey. — *The deafness of Christina* è il titolo di una novella di Ch. Palmer. — George H. Clutsam, in *On accompanying*, tratta dell'arte di accompagnare i cantanti col pianoforte. — Mr. Hugo Görlitz pubblica alcuni interessanti ricordi sul giro artistico di Paderewski in America. — Musica.

Novembre. — *Joseph Haydn*. A short biography by Cécile Hatzfeld. — Schizzi biografici di artisti inglesi. — Col titolo di *Violins and Violin-creators* Fred. S. Leftwich discorre dei principali liutai italiani, Gaspare da Salò, Steiner (Absom, Tirolo), Nicola Amati, Antonio Stradivari, Giuseppe Antonio Guarneri. — Musica.

Dicembre. — *Some Christmas Hymns and Carols* è il titolo di un interessante studio di Francis Arthur Jones sugli inni di natale inglesi, tanto antichi che moderni. — *The genius of the family* by Arnold Strong (novella). — F. Klickmann in *The children of the chapel* fornisce utili informazioni sul coro dei fanciulli della regina d'Inghilterra. — Questo numero di Natale è doppio, e contiene molta musica; due o tre pezzi sono buoni.

Digitized by Google

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Milano.** — *R. Conservatorio.* Al principio dell'anno scolastico 1895-96 continuarono i loro studi 143 allievi già in corso d'istruzione.

Ai concorsi pei posti di allievo si presentarono 92 concorrenti, dei quali 36 vennero accettati. Pertanto durante l'anno seguirono i corsi 179 allievi. Di questi, 23 ultimarono i loro studi alla fine dell'anno scolastico. Essi sono:

Per la *composisione:* i signori Ettore Pozzoli e Giuseppe Ramella.

Pel *canto:* i signori Gino Betti, Gino Tessari, Vittorio Emanuele Castellano, Giuseppe Barolo e le signorine Maria Castellaro ed Emilia Strada.

Pel *pianoforte:* le signorine Cesarina Dones e Maria Annovazzi ed il signor Franco da Venezia.

Per l'*organo:* i signori Luigi Cervi e Giovanni Russolo.

Per l'*arpa:* le signorine Giuditta Sivocci e Bianca Poise.

Pel *violino:* i signori Ferruccio Grossi e Vincenzo Ratti e la signorina Amalia Labia.

Pel *violoncello:* il signor Ernesto Galeazzi.

Pel *fagotto:* i signori Silvestro Brivio e Camillo Viganò.

Per la *tromba:* il signor Giuseppe Galli.

Pel *corno:* il signor Pietro Pirolini.

Gli studenti estranei al Conservatorio, che in seguito ad esami ottennero il Diploma di magistero, furono sette: le signore Maria Liuzzi, Elvira Volonteri, Pierina Ghio, Angiolina Serlini, Cesarina Lovatini e Giulia Bocconi pel *pianoforte* ed il signor Giulio Rossi pel *flauto.*

Durante l'anno ebbero luogo 27 esercitazioni orchestrali con esecuzione di musica di Bazzini, Beethoven, Cherubini, Haydn, Mendelssohn, Weber e degli allievi compositori Colombo, Cornago, Corsi, Donini, Panizza, Pedron e Pozzoli.

Due furono i saggi alla fine dell'anno scolastico; nel saggio finale vennero distribuiti i diplomi ed i premi.

Questi dati statistici ed i programmi dei saggi figurano nell'*Annuario* del Conservatorio 1895-96 (tipi Reggiani) il quale accoglie pure il discorso pronun-

Digitized by Google

ziato dal Prof. Alberto Giovannini, Consigliere Accademico, per la chiusura dell'anno scolastico.

L'*Annuario* del Conservatorio contiene inoltre il seguito e fine dell' " Indice " dell'Archivio musicale Noseda, compilato dal bibliotecario Prof. Eugenio de' Guarinoni. Sono circa 1200 numeri che vengono ad aggiungersi agli 8908 già comparsi nelle precedenti annate. Nella parte, che è l'ultima, la quale vede ora la luce, vanno specialmente notati i seguenti nomi di compositori e di scrittori, che vi sono rappresentati, oltre che colle loro opere, anche con dei loro autografi: Spohr, Spontini, Steibelt, Tartini, Testori, Tevo, Thalberg, Traetta, Tritto, Vaccai, Vallotti, Vento, Verdi, Viotti, Weber, Zarlino, Zingarelli, ecc., ecc.

A questa parte dell'Indice Noseda seguono gli elenchi degli acquisti fatti durante l'anno dalla Biblioteca e dei doni alla medesima nello stesso periodo di tempo. Fra gli acquisti meritano particolare attenzione quelli delle opere di Brahms, Gretry, Mendelssohn, Orlando di Lasso, Schubert, Schumann, ecc.

Per diritto di stampa la Biblioteca ritirò dalla R. Procura numeri 990 nel 1895.

I prestiti di musica e di libri fatti da essa ascesero a 1078 nel 1895, mentre raggiunsero la cifra di 2115 nel 1896.

*** **Palermo.** — *R. Conservatorio di Musica.* Nell'ultimo trimestre dello scorso anno si sono avute in questo Istituto le seguenti nomine, in seguito a concorso:

1. Maestro Carmelo Lo Re a Professore reggente la scuola di Pianoforte, corso complementare;
2. Dott. Emmanuele Paolo Morello a Bibliotecario.

In base agli esami di ammissione pel nuovo anno scolastico 1896-97 il numero degli allievi e delle allieve è asceso complessivamente a 113.

*** **Bologna.** — *Liceo Musicale.* Anno scolastico 1896-97. Le domande di ammissione furono 83. Aspiranti ammessi 32. Studenti attualmente inscritti 227.

Nell'insegnamento della composizione furono confermati i prof. C. Dall'Olio e L. Torchi.

*** **Venezia.** — *Liceo Musicale Benedetto Marcello.* Nel giorno 20 dicembre p. p., ebbe luogo la solenne distribuzione dei premi per l'anno scolastico 1895-96, alla presenza del R. Prefetto, del Sindaco della Città, di molte altre Autorità e di un pubblico scelto ed affollato.

Prima della cerimonia gli alunni eseguirono il Saggio finale di studio giusta il seguente programma:

1. Hummel. — *Gran Settimino* per Pianoforte — Flauto — Oboè — Corno — Viola — Violoncello — Contrabasso.

Alunna (1) Scattola Maria, Corso VI — Prof. Neri — Prof. Fabbri — Prof. da Ros — Alunno Fossati — Prof. Dini — Prof. Guarnieri L.

2. Nessler. — « *Ave Maria* » per voci sole.

Alunni della Scuola Corale (2).

---

(1) Scuola di Pianoforte — Prof. *Giarda F.*
(2) Scuola di Canto Corale — *Ponzilacqua A.*

Digitized by Google

3. Bach G. S. — *Concerto in Re minore* per due Violini con accompagnamento d'orchestra d'Archi.

Alunni (1): Cassellari E., Corso IX — Fossati A., Corso IX.

4. Mendelssohn. — *I Tempo* (andante allegro) e *II Tempo* (vivace) della *Sinfonia* in *La minore* per Orchestra.

Alunni: Cassellari E. — Tretti P. — Chiesa E. — Zugni G. — Davidian D. — Buratto E. — Barcarol L. — Pasetto C. — Bastianutto E. — Pupin L. — Mainardi G. — Creazzo A. — Capatti I. — Ascoli M. — Fossati A. — Cecconi U. — Zan P. — Corradini V. — Pagan V. — Gallina G. — Rizzetto U. — Scozzi R. — Del Pup C. — Cecconi E. — Pavan G. — Mainoldi C. — Marzot G., assistiti dai rispettivi Professori.

Il Presidente — A. Valier

Il Direttore — M. E. Bossi

Gli alunni premiati furono *13* e *14* quelli che meritarono la menzione onorevole. Ottennero poi il Diploma di Magistero in Pianoforte le alunne: Torre Elvira — De Angelis Beatrice — Moretti Ismene ed il Diploma di Magistero in Violoncello l'alunno Corradini Vasco.

Col giorno 3 novembre p. p. cominciò regolarmente l'anno scolastico 1896-97.

Gli alunni iscritti ai diversi rami d'insegnamento sono *160;* compresi circa 50 allievi della Scuola Corale.

A titolare della *Scuola di Bel Canto* venne testè eletto ad unanimità dal Consiglio Comunale, su proposta del Consiglio di Vigilanza del Liceo ed in seguito a regolare concorso, il maestro Felice Coen, già da otto anni professore di canto nel Liceo Musicale di Pesaro.

*** **Firenze.** — *R. Istituto Musicale.* Coerentemente al programma iniziato nel 1893, la Direzione del R. Istituto ha deliberato di offrire anche quest'anno agli alunni, per scopo di coltura, due Accademie (nei mesi di febbraio e marzo), destinate a far loro conoscere l'opera artistica di qualche insigne maestro e di alcune date forme dell'arte. Nella primavera, coll'intento di esporre lo svolgimento storico della musica vocale da camera, si eseguiranno pezzi del Giovanelli, di Giulio Caccini, Vincenzo Calestani, Marco da Gagliano, Luigi Rossi, Leonardo Leo, Giuseppe Haydn, Bonifazio Usioli, Francesco Schubert, Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti e Roberto Schumann.

L'altra Accademia sarà destinata all'esecuzione di lavori orchestrali e vocali di Felice Mendelssohn Bertholdy, tra i quali l'*ouverture, La Grotta di Fingallo,* due cori a voci sole, l'*Ave Maria* per Soprano, Coro e Orchestra nella *Loreley,* l'ottetto famoso, il Concerto in *sol min.* per Pianoforte e Orchestra, ecc.

*** Il *Journal Officiel* pubblica le seguenti nomine al Conservatorio di Parigi:

Il signor Le Bargy, membro della Comédie Française, professore di declamazione drammatica, in sostituzione del signor Delaunay.

Il signor Ch. Widor, professore di composizione, contrappunto e fuga, in sostituzione del signor Théodore Dubois, chiamato ad altri uffici.

---

(1) Scuola di Violino — Prof. *De Guarnieri F.*

Digitized by Google

G. Fauré, professore di composizione, contrappunto e fuga, in sosti-
signor Massenet, dimissionario.
P. Vidal, professore d'accompagnamento al pianoforte, in sostituzione
Delahaye, defunto.
G. Rémy, professore di violino, in sostituzione del signor Garcin,

De Martini, incaricato del corso per una classe di solfeggio speciale
in sostituzione del signor Danhauser, defunto.
a Henry Jossic, nominata maestra di solfeggio.
onservatorio di Parigi sono stati eletti, per la sezione musicale, i
t-Yves Bax, professore di canto; Jules Delsart, professore di violon-
nse Duvernoy, professore di pianoforte. Per la sezione drammatica, il
r.
Huber, professore di pianoforte alla Scuola di musica di Basilea, è
ato alla direzione della Scuola stessa, divenuta vacante in seguito alla
Bagge.

Opere nuove e Concerti.

n, parole dei signori Kern e Somogyi, musica di Carlo Czobor, all'Opera
dapest.
Meilief, di Peter Benoit, al teatro fiammingo di Bruxelles.
frin, di R. Hermann, al teatro munipale di Colonia.
corito delle fate, di F. Litterschei, al teatro municipale di Coblenza.
bbro di Gretnagreen, di Johannes Doebber, al teatro ducale di

gabondo del villaggio, di Jenö Hubay, al teatro An der Wien di

. — *Messidor*, le nouvel opéra de M. Alfred Bruneau, est encore en
t ne sera joué à l'Académie de Musique, que vers la fin du mois de
e commencement de février. Dans cette importante composition, dont
sont de M. Émile Zola, M. Bruneau est resté fidèle à son esthétique,
qu'il met en scène et fait chanter des personnages contemporains,
observés dans la vie actuelle. L'action de *Messidor* se passe dans le
t de l'Ariège, au milieu de ces montagnes où les paysans ont conservé
s très pittoresques. L'Ariège, on le sait, roule encore (ou a roulé) de
s flots; il y aura dans la pièce des chants de laveurs d'or. L'Opéra
r en ce moment, pour cet ouvrage, des décors absolument différents
ont été usités jusqu'ici. Malgré son caractère naturaliste et local,
ourrait être joué en tout pays: la pièce se termine par une scène
où, nous a dit l'auteur, « c'est l'humanité tout entière qui vibre et
... », à plus tard une analyse plus sérieuse!
erg princess (principessa d'albergo), opera inedita di Joan Blockx, al
d'Anversa il 10 ottobre u. s.

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

Digitized by Google

*** *Mataswintha*, di Saverio Scharwenka, al teatro granducale di Weimar.

*** *Gloria*, di Ignazio Brüll, ad Amburgo.

*** Al teatro reale di Dresda, Augusto Bungert fece eseguire la terza parte della sua tetralogia: *l'Odissea*, cui abbiamo già accennato altra volta. Questa terza parte s'intitola: *Il ritorno d'Ulisse;* comprende un prologo e tre atti della durata complessiva di quattro ore.

*** Il programma del 13° festival silesiano che si terrà quest'anno a Goerlitz comprende: *Christus*, oratorio di Federico Kiel, il primo atto del *Parsifal*, il *Triumph lied* di Brahms, e la sinfonia in *do* minore di Beethoven.

*** La Società Liszt di Lipsia, in un recente concerto, eseguì con grande successo un poema sinfonico, *Rosmersholm*, di un giovane appena diciassettenne, Gustavo Brecher.

*** La splendida *Sinfonia* in *Re minore* di Giuseppe Martucci è stata eseguita a Torino in due concerti il 6 e l'8 dicembre scorsi.

*** Dietro proposta dell'Istituto di Francia, il Ministro dell'Istruzione pubblica e delle Belle Arti ha designato il compositore « premio di Roma », che deve nell'anno dare un'opera all'Opéra. La scelta ha designato il nome di Samuele Rousseau, autore del dramma lirico *Merowig* (libretto di Georges Montorgueil), premiato nel 1893 al concorso musicale della Città di Parigi.

*** *Programma delle Composizioni* eseguite dalla Cappella Antoniana, domenica 22 novembre, per la festa di *Santa Cecilia*, nella Basilica del Santo (ore 11).

Prélude de Chœur (*) per organo — G. Tebaldini.

Loquebar, Introito in gregoriano.

Kyrie e *Gloria* della Missa « Papae Marcelli », a 6 voci miste di C. P. da Palestrina.

Credo, a 4 voci miste ed organo — E. Bossi.

Triduanas a Domino, Motetto a 4 voci miste di T. Bai (antico).

Sanctus-Benedictus ed *Agnus Dei* della Messa di S. Antonio, a 4 voci miste di G. Tebaldini.

Graduale, *Offertorio* e *Comunio*, Corale recitato.

Dopo la Messa:

Benedizione Nuziale, per organo — G. Sgambati.

Marcia Nuziale (*) idem — E. Bossi.

*** La *Missa Conventualis* del maestro Giovanni Tebaldini è stata eseguita per la prima volta il giorno 8 dicembre nella Cattedrale di San Gallo in Isvizzera, sotto la direzione dell'illustre I. G. E. Stehle.

Successivamente alla distanza di pochi giorni venne riprodotta nella Chiesa di S. Alessandro in Bergamo, nel Seminario di Como, nel Real Collegio del Patriarca a Valenza di Spagna ed alla Basilica del Santo in Padova.

(*) Esecutore all'organo il M.° Cav. Enrico Bossi, Direttore del Liceo Musicale « Benedetto Marcello » in Venezia.

Digitized by Google

Wagneriana.

*** A Bayreuth sarà eretto un grandioso monumento in memoria di Riccardo Wagner: si spera di poterlo inaugurare nel 1901.

*** Le rappresentazioni del teatro di Bayreuth nella prossima estate comprenderanno l'*Anello di Nibelungo* e *Parsifal*. Il primo avrà tre cicli nei giorni 21-24 luglio, 2-5 agosto, 14-17 agosto, il *Parsifal* sarà rappresentato 8 volte, cioè nei giorni 19, 27, 28, 30 luglio, 8, 9, 11, 19 agosto.

*** Felice Draesecke pubblica in un giornale di Dresda una lettera in cui dice che R. Wagner concepì l'idea dell'orchestra invisibile a Parigi. Ed ecco come. Durante il suo primo soggiorno a Parigi, dal 1839 al 1842, egli frequentava assai i concerti del Conservatorio. Un giorno, essendo giunto in ritardo, lo si fece attendere dietro una parete di legno, che lo separava dalla sala. Questa parete non giungeva fino al soffitto e Wagner notò che il suono dell'orchestra, a lui così invisibile, gli giungeva con una fusione che non possedeva quando si assisteva al concerto nella sala stessa. Ed ecco la prima idea del *golfo mistico*.

*** Al teatro della Scala di Milano fu rappresentato il *Crepuscolo degli Dei*. Interpretazione artistica soddisfacente, esecuzione in alcuni punti mancante.

*** A Lione fu eseguita, per la prima volta in Francia, l'opera *I Maestri cantori*. L'interpretazione pare sia stata lodevole, l'esecuzione buona in complesso. Si fanno riserve per il tenore Cossira, che pare abbia rappresentato *Walter di Stolzing* come un tenore del vecchio melodramma.

Varie.

*** All'Esposizione del teatro e della musica tenutasi recentemente a Parigi fu presentato dal signor Cateura di Barcellona un nuovo pianoforte a pedaliera. Sono sei pedali indipendenti, di cui tre, il *forte*, il *celeste* e il *tonale*, non sono novità; di nuovo sistema invece sono il *pedale sordina*, che indebolisce e smorza i suoni dando loro una fluidità notevole; il *pedale chiaro*, che dà invece al suono una durezza che ricorda assai la sonorità netta e secca del vecchio clavicembalo; infine il *pedale armonico*, che fa sentire gli armonici del tasto toccato. I sei pedali sono così disposti: pedale forte, chiaro e sordina per il piede destro; pedale celeste, armonico e tonale per il sinistro.

*** Il *diapason* normale comincia ad essere adottato anche nell'Inghilterra, abbandonandosi così il vecchio diapason più acuto, con non poco beneficio specialmente per i cantanti.

*** Il 31 corrente si inaugurerà a Vienna l'esposizione Schubert, di cui abbiamo già parlato, ricorrendo il centenario della nascita del grande compositore: nello stesso giorno in un grande concerto orchestrale si eseguiranno l'*Ouverture* di *Fier-à-bras*, il coro di *Mignon*, il coro *Canto degli spiriti dell'acqua*, i frammenti della sinfonia in *si minore* e la celebre *Serenata*, musica tutta di Schubert.

*** Nella biblioteca dell'Università di Jena si conserva un voluminoso manoscritto di 260 pagine, contenente in notazione musicale del sec. XIV una serie importante di canzoni dei *Minnesänger*. Ora, si è ordinata recentemente una

Digitized by Google

riproduzione fotografica del prezioso monumento, affinchè possa essere conosciuto dagli studiosi.

*** Il dott. Teodoro Reisch ha rimesso alla Biblioteca Imperiale di Vienna i manoscritti che Antonio Bruckner gli ha legato. Sono stati incaricati di raccoglierli e ordinarli i professori Löwe e Schall. Questi manoscritti contengono le prime otto *Sinfonie*, tre parti della nona, il *Quartetto* per corale, la *Messa* in *Re minore*, centocinquanta *Salmi*, il coro per voci maschili, *Helgoland* e il *Te Deum*.

*** Il manoscritto del *Guglielmo Tell* fu venduto per 4700 lire, e il ritratto di Rossini dell'Ary Schoeffer per 6000 all'Hôtel Drouot di Parigi.

*** Il teatro Granducale di Weimar ha adottato la riforma dell'orchestra già applicata da Riccardo Wagner. Il livello dell'orchestra è stato abbassato di un metro per gli strumenti a fiato e di cinquanta centimetri per gli strumenti a corda.

*** L'Accademia delle scienze francese ha ricevuto dall'inventore signor Rivoire la descrizione d'un apparecchio ingegnoso destinato a inscrivere automaticamente le improvvisazioni che fanno al pianoforte i compositori.

In questo apparecchio, ognuna delle quaranta note della tastiera è rappresentata su una fascia di carta interminabile, rigata come lo è la carta ordinaria di musica, di un'altezza di $0^m,21$, di una lunghezza di 50 metri, che si svolge colla velocità di $1^m,25$ al minuto. Una sbarra di misura, manovrata col piede destro, scompone gradatamente le frasi e ne permette la lettura, con un po' d'abitudine, colla stessa facilità, a quanto pare, con cui si legge la musica ordinaria. Il rotolo di carta senza fine contiene dunque la posizione, l'altezza delle note, la loro durata e gli elementi della misura.

L'inscrizione dei soni si fa mediante lo sfregamento d'un cilindro contro la carta ricoperta da un nastro di seta sensibile, analogo a quello di cui si fa uso nelle macchine da scrivere.

*** Con reale decreto vennero modificate le norme che regolano la composizione della *Commissione permanente per l'arte musicale* presso il Ministero dell'I. P. Essa è composta nel seguente modo:

Maestri Arrigo Boito — Enrico Bossi, direttore del Liceo musicale B. Marcello in Venezia — Giuseppe Gallignani, direttore del R. Conservatorio di musica in Parma — Filippo Marchetti, direttore del Liceo di S. Cecilia in Roma — Giovanni Tebaldini, direttore della Cappella Antoniana in Padova — signori Conte G. Franchi Verney della Valletta — Giulio Ricordi.

La Commissione si radunerà verso la metà di gennaio e tratterà di argomenti importantissimi che riguardano le Scuole musicali governative.

Necrologie.

*** A Vienna, l'11 ottobre u. s. morì d'una grave malattia di cuore Antonio Bruckner. Era nato il 4 settembre 1824 a Ansfelden, villaggio dell'Austria superiore, da un maestro di scuola. Apprese la musica come ragazzo del coro dell'abazia di San Floriano. Fece rapidi progressi, cosicchè ancora giovanissimo fu

Digitized by Google

nominato professore di contrappunto, armonia ed organo al Conservatorio di Vienna e professore di composizione musicale a quella Università; cariche che tenne fino all'età circa di 70 anni, quando ottenne una buona pensione. Ebbe molta fama come organista; di lui, come compositore, sono assai notevoli alcune messe e soprattutto le numerose e talvolta colossali sinfonie. A Vienna fu uno dei primi e più ferventi apostoli di Wagner.

*** A Bologna morì il 15 ottobre u. s. all'età di 85 anni Francesco Roncagli, presidente di quell'Accademia filarmonica ed ex-organista di S. Petronio e della metropolitana di S. Pietro. Oltre che eccellente organista, fu anche rinomato compositore di musica sacra.

*** A Sondershausen morì recentemente, nell'età di 74 anni, il valente musicografo Giuseppe Wasielewski. Era nato a Gross-Loesen, presso Danzica, il 17 giugno 1822, e fu allievo di Ferdinando David e di Mendelssohn al Conservatorio di Lipsia. Di lui, oltre una biografia di Schumann ed una di Beethoven, sono molto importanti l'opera sul *Violino nel XVII secolo* (Bonn, 1874) e la *Storia della Musica strumentale al XVI secolo* (Berlino, 1878).

*** All'Aia morì un altro scrittore musicale, J. van Santuen Kolff, uno dei primi ed autorevoli wagneriani, collaboratore della *Revue wagnérienne* e dei *Bayreuther Blätter*.

Digitized by Google

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Bernardi G., *Armonia*, con prefazione del maestro E. Bossi (Manuali *Hoepli*). In-12°. — Milano. Hoepli.

Cameroni A., *Musica e dramma*. — Faenza. Giornale *L'Idea nova*.

Catalogo biografico musicale dei più noti autori e delle loro più ricercate composizioni. — Milano. Pigna. — L. 0,50.

Ferretti F., *Sulla storia della poesia melodrammatica romana*. Conferenza inedita con note di A. Cametti (Estratto dalla *Cronaca musicale* di Pesaro, anno I, n. 6-7). — Pesaro. Nobili.

Omaggio del giornale *La Farfalla* a Giuseppe Verdi. In-16°. — Milano. Aliprandi. — L. 1.

Scontrino A., *Sulla Cortigiana; lettera a Gino*. In-8°. — Firenze. Civelli.

Tebaldini G., *Il teatro lirico*. — Firenze. Ufficio della *Rassegna Nasionale*.

Valdrighi L. F., *Bonafini Caterina. La signora Chiara ed altri musicisti alfabeticamente disposti a corredo della storia della musica in Modena*. Estratto (N. 3 e 4) degli « Atti della Deputazione di Storia patria », serie IV. vol. VIII. — Modena. Soc. Tip.

Wolzogen H. von, *Riccardo Wagner: L'Anello del Nibelungo; L'Oro del Reno; La Walkiria; Siegfried; Il Crepuscolo degli Dei*. Guida musicale. — Torino. Fratelli Bocca. — L. 1,50.

FRANCESI

Combarieu J., *Étude de philologie musicale. Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique, suivie d'un Essai sur l'archéologie musicale au XIXe siècle, et le problème de l'origine des neumes*. Gr. 8° avec musique notée. — Paris. Picard. — Frs 12.

Digitized by Google

De Poorter T., « *Tannhaüser* » *de Richard Wagner*. Compte-rendu analytique. In-12°. — Gand. Hoste. — Frs 0,30.

Fierens-Gevaert H., *Essai sur l'art contemporain*. Bibliothèque de philosophie contemporaine. In-8°. — Paris. Alcan. — Frs 2,50.

Fleury A., *Le rhytme grégorien est-il mesuré?* In-8°. — Paris. Delhomme.

Gevaert F. A., *La Mélopée antique dans le chant de l'Église latine*. 2° appendice. In-8°. — Paris. Picard. — Frs 2.

Haberl Fr. X., *Magister choralis*. Guide théorique et pratique pour l'étude et l'exécution du plain-chant romain officiel. Traduction française d'après la 11° édition. In-8°. — Ratisbonne. Pustet. — Frs 2,50.

Hébert M., *Évolution sentimentale de Richard Wagner*. In-8°. — Paris. Fischbacher. — Frs 1.

Jadassohn S., *Traité de contrepoint simple, double, triple et quadruple*. Traduit de l'allemand par M. Jodin. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Le jubilé de C. Saint-Saëns à l'occasion du Cinquantenaire de son premier concert, salle Pleyel, en 1846. In-4°. — Paris. Librairies-Imprimeries réunies.

Les opéras de Wagner. Tome I: *Tannhaüser, Lohengrin, Parsifal*, traduits par A. Delpit. Introduction sur la vie et les œuvres de Wagner. In-8°. — Paris. Chamuel. — Frs 4,50.

Robert G., *La musique à Paris*. Études sur les concerts, programmes, bibliographie des ouvrages musicaux parus pendant l'année 1895-1896. In-16°. — Paris. Fischbacher. — Frs 3,50.

Soleulère E. de, *Massenet*. Étude. — Paris. Bibliothèque d'art de la Critique. — Frs 2.

— *Rose Caron*. Monographie critique. — Paris. Bibliothèque d'art de la Critique.

Soubies A., *Musique russe et musique espagnole*. 2° édition. In-8°. — Paris. Fischbacher.

— *Un problème de l'histoire musicale en Espagne*. In-8°. — Paris. Fischbacher. — Fr. 1.

Wagner R., *Tristan et Isolte*. Version française adoptée pour le chant au texte musical original par M. Lyon. In-18°. — Paris. Fischbacher.

Willy, *Notes sans Portées*, par l'ouvreuse du Cirque d'Été. Avec illustrations de J. Engel. In-18°. — Paris. Flammarion. — Frs 3,50.

TEDESCHI

Bach J. S., *24 geistliche Lieder f. e. Singstimme komponirt*. Ausgewählt u. nach des Komponisten beziffertem Bass m. Klavier- od. Harmonium-Begleitg. versehen v. J. Zahn. 3 Aufl. Gr. 8°. — Gütersloh. Bertelsmann.

Digitized by Google

Bagattella A., *Regeln zur Verfertigung von Violinen, Violen, Violoncellen, u. Violonen.* Denkschrift überzeicht der Akademie d. Wissenschaften u. Künste zu Padua zur Bewerbg. um den in J. 1782 f. die Kunste ausgesetzten Preis u. v. der Akademie gekrönt. Aus dem Ital. 2. Aufl. In-8°. — Göttingen. Wunder.

Beethoven's Symphonien erläutert m. Notenbeispielen. Ludwig van Beethoven's Leben u. Werken m. besond. Berücksicht. seines Schaffens als Symphoniker v. A. Pochhammer. In-8°. — Frankfurt. Bechhold.

Bergmann A., *Die Lehre v. der Modulation od. den Uebergängen, erläutert u. in zahlreichen Beispielen dargelegt.* Gr. 8°. — Regensburg. Coppenrath.

Bülow H. von, *Briefe u. Schriften.* Hrsg. von Marie v. Bülow. 3 Bd. *Ausgewählte Schriften. 1850-1892.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Cursch-Bühren F., *Kleine Compositionslehre.* Leichtfassliche Anleitg. zum Componiren m. besond. Berücksicht. des Klavierspiels, Gesanges u. der Instrumentation. Gr. 8. — Leipzig. Hiller.

Festschrift zur 50-jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma C. G. Röder. Mit einem Anhang: *Notenschrift und Notendruck.* Bibliographisch-typographische Studie von H. Riemann. — Leipzig. Röder.

Goldschmidt H., *Handbuch der deutschen Gesangspädagogik.* 1. Th.: Das erste Studienjahr. Uebungen in hoher Lage. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Hanslick E., *Aus dem Concert-Saal.* Kritiken u. Schildergn. aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens. 1848-1868. Nebst e. Anh.: *Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich u. d. Schweiz.* 2. Aufl. Gr. 8°. — Wien. Braumüller.

— *Concerte, Componisten u. Virtuosen der letzten 15 Jahre. 1870-1885. Kritiken.* 3. Aufl. Gr. 8. — Berlin. Allgemeiner Verein v. deutsche Litteratur.

— *Musikalisches Skizzenbuch* (Der « Modernen Oper », IV Thl.). Neue Kritiken u. Schildergn. 3 Aufl. Gr. 8°. — Berlin.

— *Vom Musikalisch Schönen.* Ein Beitrag zur Revision der Aestetik der Tonkunst. 9. Aufl. In-8°. — Leipzig. Barth.

Hennig C., *Die Aesthetik der Tonkunst.* In-8°. — Leipzig. Barth.

Hiebsch J., *Allgemeine Musiklehre. Zums Gebrauche an Lehrer- u. Lehrerinnen-Bildungsanstalten.* 2. Aufl. Gr. 8. — Wien. Piehler.

Jadassohn S., *Musikalische Kompositionslehre.* 2 Bd. *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- u. vierfachen Contrapunkts.* 3. Aufl. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Köhler L., *Katechismus der Harmonielehre.* Mit zahlreichen in den Text gedr. Notenbeispielen. 2. Aufl. In-8°. — Stuttgart. Grüninger.

Kracke O., *Erläuterungen zur Klavier-Technik der Elementar- u. Mittelstufen.* Gr. 8°. — Hamburg. Kriebel.

Kügele R., *Harmonie u. Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode.* 1. Theil. Theoretische Abtlg. 2. Aufl. Gr. 8°. — Breslau. Goerlich.

Digitized by Google

., *Lehrbuch der Harmonie f. den Schul- u. Selbstunterricht.* Gr. 8°. zig. Breitkopf.

en f. die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. Rud. Genée. 3. Hft. 1896. Gr. 8°. — Berlin. Mittler.

ski A., *Anton Notenquetscher am Klavier.* Parodistischer Scherz. . M. Moszkowski. Gr. 4°. — Berlin. Steinitz.

tiker-Spiegel, Berliner. — Ein Wink f. Componisten, die an der « eigenen » Concertes in Berlin die öffentl. Meing. üb. den Werth höpfgn. aufzuklären wünschen (Von R. Hermann). In-12°. — Leipzig. ter.

., *Hugo Brückler.* Ein Beitrag zur Geschichte des musikal. deutschen Gr. 8°. — Dresden.

Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz von ihrer ung bis zum Beginn des 19. Jahrh. Gr. 8°. — St. Gallen. Fehr.

Die Nibelungen in Bayreuth. Neue Bayreuther Fanfaren. Mit e. *Bayreuther Fanfaren* (1871). Gr. 8°. — Dresden. Reissner.

H., *Musikalische Essays.* Gr. 8. — München. Beck.

mer A., *Richard Wagner's der Ring des Nibelungen.* Erläutert v. Frankfurt. Bechhold.

Musikalische Märchen, Phantasien u. Skizzen. Neu durchgesch. 2 Bdn. In-12°. — Leipzig. Barth.

.., *Die Lehre v. der thematischen Arbeit m. praktischen Uebungen n.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

, *Franz Schubert* (Geb. 31 Jan. 1797). Gedenkschrift zur 100 Gefeier. Gr. 8°. — Bamberg. Handelsdruckerei.

statistischer, auf der königl. Theater zu Berlin, Hannover, Kassel baden f. d. J. 1895. In-8°. — Berlin. Mittler.

F. W., *Handbuch zu der praktischen Orgelschule.* 8. Aufl. Gr. 8°. zig. Klinkhardt.

Zur Geschichte der Kirchenorgeln in Halberstadt. Mit mehreren . u. Autotypien nach photograph. Orig. Aufnahmen. Gr. 4°. — De Wit.

I., *Franz Liszt u. das Ewig-Weibliche, Wahrheit u. Dichtg.* Gr. 8°. zig. Bleier.

E., *Notenliniensystem. Eignet sich besonders f. Klavier u. Har-* Gr. 4°. — Warmbrunn. Leipelt.

ner F., *Bayreuth* (1876-1896). In-8°. — Berlin. Fischer.

in A., *Die Lehre vom Klavierspiel. Lehrstoff u. Methode.* 3 Bde. Gr. 8°. — Berlin. Simon.

H. von, *Richard Wagners Heldengestelten.* Erläutert v. W. In-8°. over. Oertel.

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

Digitized by Google

INGLESI

Ellis A., *Pronunciation for singers; with special reference to the English, German, Italian, and French languages;* with numerous exemples and exercises. In-12°. — New-York. Scribner.

Hipkins A., *A Description and History of the Pianoforte and of the Older Keyboard Stringed Instruments. The Wood Entravings by John Hipkins.* In-8°. — London. Novello.

Peterson F., *Elements of Music.* Tird Edition. — London. Augener.

Phipson T., *Famous violinists and fine violins: historical notes, anecdotes and reminiscences.* In-12°. — New-York. Scribner.

Prout E., *Harmony; Its Theory and Practice.* Ninth Edition, with Analytical Index. Demy 8°. — London. Augener.

Stainer C., *A Dictionary of Violin Makers. Compiled from the best Autorities.* — London. Novello.

Digitized by Google

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

t-Ducoudray L. A., *Passe-Pied* pour piano. — Paris, L. Grus.

. B., Op. 33*b*. *Stücke für Pianoforte.* — Leipzig. C. F. Peters.

ono sei, pubblicati in due fascicoli. Il primo, *Mélancolie*, dallo spunto onario come un motivo di Donizetti, acquista nello svolgimento un golare e capriccioso. — Il secondo, *Gaîté*, è un vivace tempo di valzer u temi popolari, dei quali uno (a pag. 11) si direbbe una trasforma- notivo del pezzo precedente, *Mélancolie;* trasformazione, se non c'in- sulle intenzioni del compositore, voluta pel contrasto di carattere. — e effetto riesce lo *Schersino*, il più originale forse dei tre pezzi. La *n modo antico* (N. 4, fasc. II) ha colle fantasie di Bach qualche ras- nei disegni melodici e ritmici, ma è pagina affatto moderna pel sen- Non manca di colorito romantico la *Ballata.* — Il fascicolo si chiude *t omnes*, quadretto d'indovinato effetto schumanniano.

oni sono ottime qualità d'artista: idee vivaci, sentimento, sonorità nforme al vero stile della musica da camera; seduce l'armonizzazione nte moderna e la condotta personale del pensiero, schiva di luoghi l anche a solo giudicare da questi fascicoli non crediamo d'errare sa- l giovane pianista, di cui all'estero si dice gran bene, un degno cam- nostra musica strumentale. — Del Busoni annunciamo pure la tra- er piano ed orchestra o 2° piano della *Rapsodia spagnuola* di F. Liszt, . F. W. Siegel di Lipsia.

inq Mélodies pour Chant et Piano. — Leipzig. M. P. Belaieff. M. 3. *Tristesse des choses;* 2, *Le Colibri;* 3, *Les roses d'Ispahan;* 4, *Je ai jamais aimé qu'une;* 5, *Ici bas.*

h., Op. 206. *Rigodon* pour Violon avec accompagnement de Piano. . Richault.

s e De Campo, *Cancioneiro de musicas populares* para canto e asc. 32-40. — Porto. C. Campos et C.

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

Digitized by Google

Douillet P., Op. 16. *Concerto pour Piano* avec accompagnement d'Orchestre ou d'un second Piano. Édition pour Piano. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

Si direbbe un'improvvisazione pianistica atta a far valere l'abilità dell'esecutore; pur troppo all'effetto sonoro non corrisponde la sostanza musicale, debole nelle idee e nello svolgimento tematico.

Heller S., Op. 119. *Präludien für Lili.*
Op. 125. *20 melodische Etüden für die Jugend.* — Leipzig. Breitkopf, Härtel.

Fan parte d'una collezione di pezzi e studî per pianoforte di Heller e Henselt, ordinati progressivamente e corredati d'ogni indicazione relativa al meccanismo, espressione, ecc., per cura di Henrich Germer.

Henriques R., Op. 10. *Tarantelle für Violoncello* mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. — Leipzig. Ernst Eulenburg.

Hoth G., Op. 14. *Poésies musicales.* Sept morceaux pour Piano: Impromptu, Intermezzo, Nocturne, Petit Poème, Prélude, Valse staccato, Sérénade. — Hamburg. D. Rahter.

Monici A., *200 esercizi per le cinque dita,* da eseguirsi nell'esercizio di una o più ottave. — Trieste. C. Schmidl. — L. 6.

Sono esercizi buoni, senza però essere nuovi.

Moszkowski M., Op. 52, N. 4. *Die Jonglerin.* Phantasiestück für Pianoforte. — Leipzig. L. F. Peters.

Pirani E., *Ausgewählte Lieder* (Alt oder Bariton). Album di 10 melodie. — Berlin. Schlesinger. — M. 3 net.

Der du von dem Himmel bist (Goëthe); *Der Knabe mit dem Wunderhorn* (Geibel); Barcarola (Conte Nigra); *Die rothe Ros' auf grüner Haid'* (J. Wolff); *Come siete gentil!* (A. de Lauzières); *Schreckliches Missgeschick!* (R. Schmidt-Cabanis); *Schelm von Bergen* (H. Heine); *Riso di bella donna* (G. Chiabrera); *Im Volkston* (Th. Storm).

Provinciali E., *Andante pour Violoncelle* avec accompagnement du Piano. — Leipzig. Ernst Eulenburg.

Rheinberger J., Op. 169. *Messe in C* für Soli, Chor und Orchester. — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Il poderoso lavoro dell'eminente insegnante al Conservatorio di Monaco procede in linea diretta da quelle grandiose composizioni religiose, che invece di essere sacre, vanno ritenute per opere classiche. La messa in *Do* di Rheinberger è un'opera d'arte considerata come *musica.* Ma al suo scopo noi crediamo non corrisponda. La *forma musicale:* ecco sopratutto ciò che magistralmente ha sviluppato l'autore. Per conseguenza egli ha composto un *Kyrie* di 116 battute, un *Gloria* di sole 197 battute, ove le parole si sovrappongono, si frastagliano, soltanto per seguire lo sviluppo melodico. E notisi che il solo *Cum sancto,* una fuga veramente magistrale ed imponente, occupa la metà precisa di tutto il *Gloria;* mentre il *Credo,* che logicamente dovrebbe essere più lungo, è tanto breve da occupare un terzo meno, nella proporzione, del *Gloria.*

Digitized by Google

Il *Sanctus* e *Benedictus* sono squisitamente melodici; ma come si può giustificare il fatto, che il medesimo tema, nel suo sviluppo e nella sua chiusa, abbia a servire per le parole *Benedictus* e per la ripresa dell'*Osanna*, in cui il senso del testo esprime sentimenti tanto diversi dai primi?

I pensieri melodici, la condotta, sono sempre elevati, degni davvero di un classico qual è il Rheinberger; ma sì gli uni che l'altra dinotano nell'autore la poca preoccupazione della ragione liturgica La qual cosa scema a questo interessantissimo lavoro molta della sua importanza.

— Op. 177. *2° Concert pour l'Orgue avec orchestre (Sol mineur).* — Leipzig. Rob. Jorberg. — M. 4,50 net.

Ridotto dall'autore per Pianoforte a 4 mani.

— Op. 181. — *Fantaisie-Sonate pour l'Orgue* (N. XVII en *Si majeur*). — Leipzig. Rob. Jorberg. — M. 4.

Il Concerto è quello stesso di cui si tenne parola nella *Rivista* (anno II, fasc. 2°, pag. 355). E non meno caldamente raccomandiamo la lettura della *Fantasia-Sonata;* che se l'*Intermezzo*, pure squisito, risente della derivazione dei classici, il primo tempo, nobile d'idee, e la *Fuga*, pagina magistrale e di vera bellezza, sono ben degne dell'illustre maestro.

Ropartz J. Guy, *Pièces pour Grand-orgue.* — Liège. L. Muraille.

I. *Prélude funèbre.* — Frs 2 net.
II. *Prière.* — Frs 1,60 net.
III. *Sortie.* — Frs 3 net.

Il Ropartz ci solleva da quell'impressione d'uniformità e freddezza, cui siamo rassegnati, così comune nelle composizioni, anche elaborate, di molti organisti. Egli invece dimostra calore di sentimento, una voluta ricercatezza nello stile armonico, che lo accosta al Franck, melodia ampia ed espressiva; questi pregi troviamo nel *Preludio funebre,* dove, ad un certo punto, comparisce nel basso il tema del *Dies irae,* sul quale continua a svolgersi lamentevole la melodia, e nella dolcissima *Preghiera.* Con maggiore riserbo accogliamo il terzo pezzo; quantunque s'imponga pel primo tema francamente ritmato, il secondo tema, grave e religioso, si presenta troppo alla sfuggita e non riesce a scancellare il carattere meno signorile che domina nella condotta della composizione.

Samuel A., Op. 50. *Trois Motets* avec accompagnement d'orgue. — Gand. G. Beyer.

I. *Tutela praesens;* II. *Jesu redemptor omnium;* III. *Tantum ergo.*

Nell'accingerci a leggere le brevi composizioni dell'illustre direttore del Conservatorio di Gand, il cui nome da qualche anno si ripete con onore, fummo vinti da molta curiosità. Da quegli che fu maestro ad Edgar Tinel però, in fatto di musica sacra, ci attendevamo ben altro. Non è che le numerose licenze armoniche, la condotta assai libera, specialmente della parte destinata all'organo, abbia minimamente a spaventare il lettore, ma è lo stile di questi *Tre Mottetti* che, pur volendo parere elevato, mentre non è che ricercato, non crediamo affatto giovevole all'arte sacra.

Digitized by Google

Migliore degli altri mi sembra il N. 1, anche per il vago andamento ritmico che si accosta all'indefinito del canto gregoriano.

Sauret E., « *Gradus ad parnassum* » *du violoniste.* — Leipzig. R. Forberg.

Scharwenka Ph., Op. 99. *Suite für Violine und Pianoforte.* — Breitkopf, Härtel. — M. 7,50.

Lo stile dello Scharwenka è noto; esso s'inspira ai modelli della prima metà del secolo; musica facile e sciolta, più piacevole che commovente. Preferiamo i due primi tempi, la *Toccata* e la *Ballata;* l'*Intermezzo* non riesce abbastanza nuovo e la *Tarantella*, salvo nel primo motivo, abbonda di formole oramai comuni.

Schuppan A., Op. 14. *Introduction und Fuge* (in *B* moll) für Pianoforte. — Breitkopf, Härtel.

Sitt H., Op. 35. *Scherzo für Violoncell* mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig. Ernst Eulenburg.

Ha il carattere d'uno studio, ed è pezzo di effetto.

Terrabuglio J., Op. 47. *Missa in honorem S. Augustini Pap. Patroni quatuor vocibus inæqualibus concinenda.* Organo ad libitum comitante. — Mediolani, apud Calcographiam « Musica Sacra ».

Vogl H., *Werners's Lieder aus Welschland aus dem Trompeter von Säckingen*, Dichtung von J. V. von Scheffel. — Leipzig und Baden-Baden. Const. Wild.

I. *Mir ist's zu wohl ergangen.*
II. *Am wildem Klippenstrande.*
III. *Die Sommernacht hat mir's angethan.*
IV. *Sonne taucht in Meeresfluthen.*
V. *O Römerin, was schauest du zu mir mit sengenden Blicken.*
VI. *Nun schreit' ich aus dem Thore.*
VII. *Nun liegt die Welt umfangen.*
VIII. *Das drängt und jubelt, singt und klingt.*

Melodie scritte in uno stile nobile e inspirato ai buoni modelli del *Lied* tedesco, ma la personalità è debole.

Wieniawski J., Op. 13. *Polonaise* pour Piano. — Op. 23, N. 4. *Masurka* pour Piano (*Ré min.*). — Op. 23, N. 8. *Masurka* pour Piano (*Mi bémol maj.*). — Bruxelles. J. B. Katto.

Sono nuove edizioni rivedute e corrette dall'autore.

Autori antichi.

Aubry P., *Huit chants héroïques de l'ancienne France* (XII-XVIII siècles). Préface de Gaston Paris. — Paris. Union pour l'action morale. Frs 5 net.

Contiene: *Chant d'une fiancée. — Chant du départ d'un croisé du XII° siècle. — Chant de soudards et Complainte sur la guerre de Bretagne du XV° siècle. — Chanson de Jean Renaud. — Hymne de Henry IV (1591).* —

Digitized by Google

Chanson de marche (VIIe siècle). — *Chant des victoires* (1794). Poesia di Chénier, musica di Méhul.

Bach J. S., *Die Fugen des wohltemperierten Klaviers partiturmässig dargestellt und nach ihrem Bau erläutert von Dr F. Stade.* 1. Teil. — Leipzig.

Agli studiosi di contrappunto, i quali imprendono un esame serio del capolavoro di Bach, raccomandiamo questa accuratissima analisi che ne fa il Dr Stade. Le fughe sono scritte in partitura; per mezzo di abbreviazioni — senza che il testo riesca meno nitido — sono indicati temi, controtemi, ecc. Ad ogni fuga poi s'accompagna una tabella: essa ne presenta tutti gli elementi nei loro veri aspetti e nei minori frammenti onde constano, oltre particolari osservazioni. Anche quanto si riferisce al meccanismo non è dimenticato e questa ristampa è eccellente esercizio per leggere partiture. Il presente fascicolo contiene solo la prima parte, cioè 24 fughe; speriamo che la pubblicazione del secondo non si faccia molto aspettare.

Schubert Fr., *Der Hirt auf dem Felsen.* Gedicht von Helmine von Chezy für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette, orchestrirt von Carl Reinecke. — Leipzig. C. F. Kahnt Nachfolger.

La composizione dell'orchestra è: i legni a due (uno dei clarinetti è *a solo*), quattro corni in *Fa* e quintetto d'archi.

Opere teatrali.

Lozzi A., *Malata.* Bozzetto in un atto di T. Giovannini. Riduzione per canto e pianoforte. — Bologna. Achille Tedeschi. — L. 5.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

Digitized by Google

Digitized by Google

✣ MEMORIE ✣

Vincenzo Ruffo

madrigalista e compositore di musica sacra del sec. XVI

CON BREVI CENNI DOCUMENTATI INTORNO AI MUSICISTI
LE CUI COMPOSIZIONI SI TROVANO INSIEME CON QUELLE DEL RUFFO STAMPATE

Ricerche bio-bibliografiche.

(*Continuaz. e fine,* V. vol. III, fasc. IV, pag. 635, ann. 1896).

Musica sacra. — *Messe* (1).

1. *Messe di Vincentio Ruffo A Cinque Voci Nouamente da lui composte & per Antonio Gardano stampate & date in luce.*

Missa Quem dicunt homines 1
Missa Salvum me fac . . 10
Missa Aspice domine . . 19
Missa Sine nomine . . . 27

Con Gratia et Priuilegio per anni X. In Venetia Appresso di Antonio Gardano, 1557.

In 4° obl. — Ristampate dallo stesso Gardano nel 1565.

2. *Messe a Cinque Voci, di Vincenzo Ruffo, Maestro di Capella del Domo di Milano, Nouamente composte, secondo la forma del Concilio Tridentino, et in questa impressione da molti errori che nella prima erano con diligenza purgate. In Brescia, Appresso Vincenzo Sabbio; Ad instantia di Gio. Antonio delli Antonj. 1580.*

In 4° obl. — Sono quelle dedicate al " R. D. Paolo Caymo ", nelle quali, come più sopra accennammo, è detto dell'incarico dato dal Card. Borromeo al Ruffo di scrivere secondo la riforma stabilita dal Concilio di Trento.

(1) Alla nota (2) riferentesi al n° 8 della « Musica profana, stampata in raccolte di varî autori — Parte II » di queste mie *Ricerche* leggasi *Gaspari* invece di *Vogel.*

Digitized by Google

Quattro Messe: la prima non ha titolo; la seconda è intitolata: *Missa de profundis;* la terza: *Missa de Feria;* la quarta: *Missa a uoci pari.*

Commentando questa ediz. il Gaspari (*Catal.* cit., Vol. II, p. 136) scrive: " Riuscirà nuovo il veder qui chiamato il Ruffo Maestro di Cappella del Duomo di Milano, giacchè sinora dalle opere non poche di esso che si hanno sott'occhio, sempre è qualificato per Maestro di Cappella del Duomo di Verona sua patria (1). Ma non è da credere errore l'asserto dell'Antoniano, il quale dedicando quest'opera a un canonico della milanese metropolitana dovea ben sapere ciò che diceva, e si sarebbe fatto corbellare ove il Ruffo non avesse occupato tal carica in Milano: cosa di fresca data e a memoria del Caimo ". Questa supposizione abbiamo già veduto essere conforme a verità; ma reca maraviglia che un accurato e diligente ricercatore, qual era il Gaspari, siasi contentato di una semplice supposizione; mentre bastava che avesse consultato un momento gli *Annali della fabbrica del duomo di Milano,* e vi avrebbe trovato la conferma delle parole dell'Antoniano.

3. *Liber Quartus Missarum quinque cum quatuor vocibus paribus canendarum. Quatuor Vocum. Venetiis, Apud Antonium Gardane. 1554.*

In 4° obl. — Nell'ultima car. del *Tenore I,* numerata XXXVIII, si trova la seguente " *Tabula:*

Missa *Aue maria* Morales.
Missa *Quam pulchra es* Iachet.
Missa *Alma redemptoris* Ruffus.
Missa *Quem dicunt homines* Charles (2).
Missa de Beata uirgine ".

4. *Missae Cum Quatuor Vocibus Paribus Decantandae, Morales Hispani, Ac Aliorum Authorum in hac scientia non vulgarium. Nouiter omni diligentia in lucem editae. Venetiis apud Hieronymum Scotum. 1542.*

In 4°. — Le messe di Morales, Iachet e Ruffo — citate nella *Tabula* del precedente N. 3 — sono estratte dalla presente edizione, nella quale si trovano inoltre un'altra messa del Morales e 2 anonime.

---

(1) Non è vero che *sinora* avesse il Ruffo avuto semplicemente la sola qualifica di maestro del Duomo di Verona, perchè certi suoi *Salmi* che noi più innanzi descriveremo, furono stampati 10 anni (Scotto, 1554) prima di queste *Messe,* e contengono essi pure la prova che il Ruffo, oltre essere stato non solo a Verona, ma anche a Milano, fu pure a Pistoia.

(2) Forse Charles D'Argentilly, o Argentill: cantore della Vaticana, ricordato dal Baini (vol. I, pag. 20 dell'*Op. cit.*) come fiammingo. Il Fétis lo reputa della Piccardia.

Digitized by Google

5. *Missae Borromeae Vincentii Ruffi* (1) — *Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1592.*

In 4°. — Quattro spartiti.

Altre messe, o a stampa o manoscritte, si trovano certamente negli Archivi; ma chi sa come ripescarle?... Altre infine saranno andate disperse; e perciò la nostra lista resta di sicuro incompleta. Speriamo che il ridestarsi de' buoni studî faccia venire alla luce quanto ora giace sconosciuto, e sarà tanto di guadagnato per l'arte italiana.

***

Salmi, Mottetti ed altre composizioni di genere sacro.

1. *Salmi suauissimi et devotissimi a cinque uoci. Composti nouamente da l'Eccellente Vincenzo Ruffo Maestro della Cappella del Duomo di Pistoia conformi al decreto del Sacro Concilio di Trento. Nouamente posti in luce.*

Dixit Dominus. — Confitebor tibi Domine. — Beatus vir. — Laudate pueri. — In exitu Israel. — Laetus sum. — Nisi Dominus. — Lauda Hierusalem. — Laudate Dominum omnes gentes. — Credidi propter quod. — In conuertendo. — Domine probasti. — Memento Domine Dauid. — Beati omnes qui timent Dominum. — De profundis.

In Vineggia. Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. 1574.

In 4° — Ristampati dall'Erede dello Scotto nel 1579 e nel 1588.

La dedicatoria dell'Autore è troppo interessante, perchè si possa tralasciare; fornendoci essa dati biografici e notizie importantissime per la storia dell'arte. Eccola:

All'Illustre et Rever.mo Monsig.re Il Signore Alessandro De Medici Vescovo di Pistoia, Eletto nouamente Arcivescovo di Fiorenza, & Ambasciatore del Serenissimo gran Duca di Toscana, appresso alla Santità di N. S.

Illustre et Reverendissimo Signore et Padron mio Colendissimo.

Essendo piaciuto a questi molto Reuerendi Signori Canonici di Pistoia, Membra meritenoli veramente di sì degno capo, quant'è la S. V. Reuerendiss. di chia-

(1) Queste messe furono nel 1884 richieste al Capitolo della Cattedrale di Pistoia dall'Arcivescovado di Milano per essere eseguite in occasione del centenario di S. Carlo Borromeo; ma, non so per quale ragione, esse non furono poi eseguite e vennero rimandate a Pistoia.

Digitized by Google

marmi alcuni mesi sono da Milano alla cura della Cappella di questa chiesa (1), io ci sono stato sempre con aspettatione grandissima della sua venuta, sperando così di potermele far conoscere per seruitore non punto men deuoto a lei, che è come ho detto, il Capo, ch'io mi sia a queste honoratiss. Membra sue. Ma trouandomi ingannato fino a qui da tale speranza, & essendo per ciò fatto impatientissimo di ogni più lungo indugio a scoprirmele quel ch'io le sono, ho pensato di poter dargliene acconciamente, vn piccol segno, con adornare si come ho fatto questi miei Salmi del Suo Illustre et Reuerendiss. nome, procacciando loro in questo modo, la sicura difesa della molta autorità di quello. La qual cosa io non haurei hauto ardimento di fare in modo veruno, se questa molta mia deuotione verso di lei non me ne hauesse dato animo. Questi Monsi. Illustriss. sono alcuni Salmi ch'io nel tempo che sono stato in Pistoia, ho ridotto ad vn nuouo modo di canto, con quel poco sapere, di che Iddio mi ha voluto far dono in questa professione, et essendo eglino someglian' in tutto di stile, e nati ad un parto con certe mie Messe, ch'io dedico a questi miei signori Canonici non si può negare, che non tenghino il grado di lor Fratelli. Per il che vedendosi fra essi propinquità si stretta, non mi pare se non conuenevole auertenza l'hauer procurato che gli suoi Protettori ancora sien fra loro si strettamente congiunti. La intention mia, così ne le Messe, come ne Salmi, è stata, si come io discorro con più parole in vn mio ragionamento, posto innanzi alle dette Messe (2), di mostrare, come ne gl'offici diuini si potrebbe introdurre vna foggia di Musica graue, dolce e deuota, e tale che interamente si confacesse alla mente del sacro Concilio di Trento, il quale, come sà V. S. Illustrissima, non permette che nelle chiese di Dio, si cantino alcune musiche, che habbiano dello impuro, o del lasciuo (3). E come questo mi sia venuto fatto felicemente, è officio mio di rimettermene al giudicio d'altri. Le dico bene, che per far quasi vn poco di saggio di queste musiche, elle si son cantate qui, se io non m'inganno, con vniuersale sodisfattione, e principalmente di questi miei Signori Canonici, li quali giudicandole accomodate molto al culto diuino, m'hanno persuaso, e quasi costretto a mandarle fuora, resta hora che V. S. Illustriss. con quella generosità e grandezza d'animo che insieme con le altre sue uirtù tante, la rendono così celebre

(1) Come abbiamo veduto, l'atto di nomina del Ruffo porta la data del *3 ottobre 1572* e intorno ad esso abbiamo già fatto, nelle prime pagine di questo studio, le opportune considerazioni.

(2) Per quante diligenti ricerche siano state fatte negli Archivi pistoiesi, non fu possibile rinvenire le Messe di cui qui si parla: e ciò è grave peccato certamente, perchè il *Ragionamento* a cui accenna il Ruffo sarebbe stato un documento prezioso per la storia della riforma della musica sacra.

(3) A queste ordinazioni del Concilio noi già accennammo.

Digitized by Google

al Mondo, prenda in grado questa piccola dimostratione, che io le fo hora, del mio buono animo, e resti di ciò seruita, fino a tanto, che io habbia commodità di farle con la presenza seruitù maggiore, ricordandosi, che l'accettare allegramente vn picciol dono, è atto non men regio, che 'l farne vn grande: Et io con ferma speranza che ella così debba fare, le bacio quant'io posso riuerentemente le sacratissime mani, & la prego a pormi nel numero di coloro, che desiderano, & hanno la gratia sua: E così Iddio benedetto la prosperi in ogni affare & per consolatione di questi suoi Populi, acceleri quà la sua venuta, doue ella è da tutti, e da me in particolare, auidissimamente desiderata.

Di Pistoia à 5 di Marzo. 1574.

Di V. S. Illustre & Reuerendissima

Humilissimo Seruitore
Vincentio Ruffo.

2. *Li Magnificat Breui et Aierosi di Vincenzo Ruffo Con tutti li otto falsi bordoni a cinque uoci, & con il tono detto il pellegrino per lo In exitu. Nouamente posti in luce. In Vineggia. Appresso l'herede di Girolamo Scotto. 1578.*

In 4°. — Sono dedicati dal Ruffo al " Conte Marc'Antonio Della Torre Preposto del Domo di Verona „: e la dedicatoria porta la data " Di Verona l'ultimo d'ottobre. 1578 „ (1).

3. *Li soavissimi Responsorii della Settimana Santa a 5 voci. Dell'Eccellentissimo Musico M. Vincenzo Ruffo. Con vn Benedictus, & alcuni Miserere à 2. chori; Doi adoramus te Christe & tutti li otto toni in falso bordone, à 5. Voci, Di F. Agostino Resta Eremitano. Nouamente corretti & stampati. In Milano, appresso Francesco, & gli heredi di Simon Tini. 1586.*

In 4° picc.

4. *Il Primo Libro de Motetti a cinque voci de l'egregio Vincentio Ruffo nouamente stampati et con somma diligentia coretti. Con Gratia et Priuilegio del Ecc.mo Senato de Milano* (2). [Nel *verso* dell'ultima

(1) Il Gaspari nel *Catal.* cit., vol. II, pag. 305, scrive che da questa dedicatoria « rilevasi che il Ruffo vivea ancora nel 1578 ». Ora noi abbiamo già veduto che viveva anche nel 1586.

(2) Nonostante le più accurate ricerche all'Archivio di Stato di Milano, non mi fu dato trovare questo privilegio. In una cartella (*Sezione storica. Libri, librai, ecc.*) dell'Archivio è però ricordato lo stampatore, di cui un documento originale ms. ci rivela il domicilio: « Joh. Antonio da castiliono in strada solata apresso al corduxo ».

Digitized by Google

carta, sotto l'insegna tipografica, leggesi:] *Io. Antonius Castillioneus Mediolani Excudebat. Anno ab Aeternae mortis fuga. 1542. Calendis Iunij.*

In 4° obl. — Gli stessi furono ristampati a Venezia nel 1551 e a Milano nel 1558.

5. *Motetti a sei voci, Composti da Vincentio Ruffo, Maestro della Capella del Domo, di Verona. Dedicati, al Signor Luca Grimaldi, novamente posti in luce. Da li suoi proprij originali, Corretti, & Stampati. Venetiis apud Hieronymum Scotum. 1555.*

In 4° obl. — La dedicatoria è di Agostino di Negro Groppalo. Un'altra ediz. di mottetti venne fatta a Venezia il 1583; ma non mi fu dato trovarla. Ne trascrivo il titolo sulla fede del Draud (*Bibliotheca classica... — Francofurti, ap. Io. Saurium, MDCXI,* in 4°, pp. 1266): *Vincentii Ruffi muteta, quae potissimos totius anni Festos dies comprehendunt, 6. vocum liber primus. Venetiis, 1583,* in 4°.

6. *Julii Caesaris Gabutii bononiensis olim, et Vincentii Pellegrini canonici pisaurensis nunc, in Metropolitana Ecclesia Musices Praefectorum. Libri quatuor, Primi, & Secundi Chori. In quibus Hymni, Posthymni, et Lucernalia in solemnitatibus totius anni secundum Sanctae Ambrosianae Ecclesiae consuetudinem, quaternis et quinis vocibus continentur. Vnà cum Psalmo* **Dixit**, *& cantico* **Magnificat** *Octonis Vocibus. Item cum Psalmis ad Tonos in omnibus festiuitatibus occurrentibus. Pater noster diversorum auctorum. Te Deum, & alia, ut in calce huius Operis apparent. Additis ab eodem Vincentio Pellegrino antiphonis B. Virginis post completorium per annum quinis vocibus concinendis. Praefectorum Venerandæ Fabricae eiusdem Ecclesiae iussu, per ipsum nuper collecta, & in lucem edita. Quae quidem omnia cum omni castigatione elucubrata fuere.* [Questo titolo si trova a car 2r. A car. 1r havvi il seguente]: *Illustrissimo, Reverendissimoque D. B. Federico Borromaeo Sanctae Romanae Ecclesiae Presbytero Cardinali, & Sanctae Mediolanensis Ecclesiae Archiepiscopo vigilantissimo, Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ad vesperas musicali concentui accomodata. Libri quatuor Praefectorum Venerandae Fabricae Ecclesiae Metropolitanae iussu impressi. Pars aestiva* [e *Pars hyemalis*]. *Mediolani in aedibus Campi Sancti, excudebat Georgius Rolla. Anno Domini 1619.*

Sono 4 vol. in fol. — 2 per la parte *invernale,* 2 per l'*estiva.* — I 2 volumi di ciascuna parte sono l'uno pel *I Coro,* l'altro pel *II.* Del Ruffo vi è un *Pater noster* a 5 parti, scritte — come al solito — separatamente. Esso sta nel vol. della parte *invernale* — *I Coro* — ed occupa le cc. LXXIVv-LXXVIr. Sulla parte del *Tenore* leggesi: " Canon in diapason „. Eccetto i *Pater noster,* pei quali troviamo anche musica

Digitized by Google

d'altri autori, le composizioni sono tutte del Gabussi, o Gabucci, o Gabuzzi, e del Pellegrini. Il bolognese Gabucci, ricordato nella prefazione della cit. *Musica Vaga et Arteficiosa* di Romano Micheli, è detto " celebre „ dal P. Martini (1), che doveva tenere in grande pregio la musica di lui, poichè nel Vol. I del suo *Saggio di Contrappunto* (2) dà come modello agli studiosi una composizione di questo autore, il quale fu discepolo di Costanzo Porta (3).

A pag. 294, vol. IV, degli *Annali della fabbrica del Duomo di Milano* leggesi: " Sopra il memoriale del maestro di capella [Gabucci, il quale aveva chiesto aumento di stipendio] che atteso fu condotto apposta da Bologna da monsignore illustrissimo cardinale Borromeo, et che serve anco del cantare con buonissima voce, et atteso il suo valore, per il quale si ha informatione ch'è ricercato altrove con maggior provisione; et finalmente considerata la fedel sua et continova assistenza et servitù d'anni 11, con bellissimo ordine et molte nuove compositioni per uso della chiesa ambrosiana (4), se gli accresca il salario... „. Dal che rilevasi che gli stessi *Annali*, nell'App. III, pag. 167, errano quando dicono che il Gabucci fu eletto nel 1594, poichè il brano ora riportato è tolto da una deliberazione del Capitolo Metropolitano in data 30 dicembre 1594.

Il Pellegrini, che il Muoni (5), forse per mala interpretazione dell'aggettivo *pisaurensis,* dice pisano anzichè pesarese (6), fu eletto maestro del Duomo di Milano il 19 dicembre 1611. L'Archivio Metropolitano milanese conserva molta sua musica, di cui vedi l'elenco nell'App. III dei cit. *Annali,* pag. 189.

Nella *parte invernale — I Coro —* i *Pater noster* sono oltre che dello stesso Gabucci e del Ruffo, anche di: Benedetto Binaghi, o Binago, che fu organista in S. Gaudenzio di Novara e maestro di Cappella della Chiesa Ducale di Milano (7); Gio. Dom. Rognoni, o, come

---

(1) L. Torri, *Una lettera inedita del P. Giambatt. Martini* (a pag. 283 di questa *Rivista*, anno II, fasc. 2°).

(2) P. Giambatt. Martini, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto.* Bologna, Lelio dalla Volpe, 1774-[1776], in-4°, vol. 2.

(3) Vedi la dedicatoria a « Girol. Boncompagni nipote del Papa » premessa dal Gabucci al suo *Primo Libro De Madrigali A Cinque Voci.* Venezia, Gardano, 1580.

(4) Vedine l'elenco nei cit. *Annali*, App. III, pag. 167. Il Gabucci e il Pellegrini furono i primi a scrivere musica conforme al rito ambrosiano.

(5) *Maestri di Capp. del Duomo...*, cit.

(6) È detto *da Pesaro* anche nei cit. *Annali*, vol. V, pag. 77.

(7) Vedi la dedicatoria dei *Concerti all'vso moderno a quattro voci. Con la Partitura accomodata per suonare. Di Giouanni Ghizzolo.* Milano, F. Lomazzo, 1611.

Digitized by Google

propriamente si chiamava, Rognoni Taegio (1), pur esso maestro della stessa Cappella Ducale (2) e della Chiesa di S. Sepolcro in Milano (3); Gian Pietro Ponzio che fu successivamente maestro a Bergamo, a Milano (4) e a Parma sua patria (5); Giorgio Rolla, milanese, editore di questa raccolta, e del quale si conservano parecchie composizioni nell'Archivio del Duomo di Milano; Cesare Borgo, pure milanese, eletto a sonare l'organo nuovo del detto Duomo l'11 ottobre 1590 (6); Francesco Lucini, o Lucino, milanese, cantore del Duomo della sua città. I cit. *Annali,* App. III, pag. 181, dicono che visse dal 1600 al 1650. Questa notizia non è esatta, perchè già nel 1580 egli era addetto alla Capp. milanese, come risulta dagli stessi *Annali,* vol. IV, pag. 294-295, nei quali, in data 30 dicembre 1594, leggesi: " Sopra il memoriale del reverendo Lucino (7), atteso la servitù d'anni 15... ".

Seguono: Damiano Scarabelli e Antonio da Lendinara. Questi presso che ignoto; il primo dice l'Ambros (Op. cit., vol. III, pag. 571) che fu vicemaestro della Cappella del Duomo di Milano; ma ciò non risulta dagli *Annali.* Nella *Parte estiva* troviamo, oltre che i già ricordati Gabucci, Pellegrini, Borgo, Antonio da Lendinara, Binaghi e Rolla, anche Guglielmo Arnoni, o Arnone, organista dell'organo nuovo del Duomo di Milano dal 1591, sostituito alla sua morte dal Grancino il 29 dicembre 1630 (8); Orfeo Vecchi, milanese, maestro della Chiesa Ducale di S. Maria della Scala in Milano (9): ne fa l' elogio il Picinelli, Op. cit., pag. 436; Flaminio Comanedi, milanese (10), ricordato

---

(1) Intorno alla famiglia *Taegio* vedi il vol. II, pag. 1470, della *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium* dell'Argelati. Milano, 1745.

(2) Vedi i suoi *Madrigali A Otto Voci,* editi a Milano dal Lomazzo nel 1619.

(3) Vedi: Picinelli, *Ateneo dei letterati milanesi,* pag. 296. Milano, F. Vigone, 1570.

(4) Fu nominato maestro della Capp. del Duomo di Milano il 20 giugno 1577, coll'annuo salario di 125 scudi d'oro (*Annali,* vol. IV, pag. 155).

(5) Vedi di lui in Ireneo Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani,* tomo IV, pag. 199-200. Parma, Stamp. Reale, 1789-1797, vol. 5, in-4°. — La biografia che ce ne dà l'Affò è ampiamente documentata, e contiene l'elenco delle opere di lui, consistenti in musica pratica e teorica.

(6) *Annali,* vol. IV, pag. 270.

(7) Aveva chiesto un aumento di stipendio, che gli fu poi dato colle parole di maggior lode al suo indirizzo.

(8) Vedi i cit. *Annali,* vol. V, pag. 160.

(9) Vedi il suo *Missarum Quinque Vocibus Liber secundus.* Milano, Erede di S. Tini e Gio. Franc. Besozzi.

(10) Vedi il suo *Secondo Libro delle Canzonette A Tre Voci.* Milano, Agostino Tradate, 1602.

Digitized by Google

specialmente dal cit. Picinelli, pag. 196; Gio. Paolo Cima, altro degli elogiati dal Picinelli, pag. 315, maestro della Chiesa di Nostra Signora presso S. Celso in Milano (1): Camillo Angleria sottopose alla revisione di lui la sua *Regola di Contrapunto, e della Compositione...* — Milano, G. Rolla, 1622 — e a lui la dedicò, tributandogli le più alte lodi, specialmente a pag. 83-84.

Troviamo poscia: Domenico Ripalta, monzese, maestro della Capp. di S. Giovanni nella sua città: Enrico III avendolo inteso sonare a Monza, avrebbe voluto condurlo con sè alla Corte di Francia (2); Iacopo Filippo Biumi, milanese, fu nella sua città organista alla Passione, in S. Ambrogio (3) e poscia al Duomo (4).

Ultimo finalmente viene Gio. Battista Conradi, o Corradi, sacerdote milanese, molto amato dal Card. Federico Borromeo, erroneamente posto dal Picinelli (pag. 278) fra i maestri del Duomo di Milano, nel cui archivio però si conserva parecchia sua musica. Vedine l'elenco negli *Annali* cit., App. III, pag. 158.

Un *Pater noster* di questa raccolta è anonimo.

7. *Falsi Bordoni per cantar Salmi, in quattro ordini divisi, sopra gli otto Tuoni Ecclesiastici, del R. M. Don Gio. Matteo Asola* (5) *Veronese, & alcuni di M. Vincenzo Ruffo. Et anco per cantar gli Hymni secondo il suo canto fermo. A Quatro Voci. In Venezia Appresso li Figliuoli di Antonio Gardano 1575.*

In 4° obl. — *4 Parti (Canto, Tenore, Alto, Basso).* Non portando ciascun *falso bordone* il nome del rispettivo autore, non si può sapere quali siano dell'Asola e quali del Ruffo. Una cosa però si rileva da

---

(1) Vedi i suoi *Concerti Ecclesiastici à una, due, tre, quattro voci. Con doi a cinque, et uno a otto.* Milano, Eredi di S. Tini e F. Lomazzo, 1610.

(2) Enrico III giunse a Monza la sera del 10 agosto 1574 e ripartì la mattina dell'11, dopo aver ivi ricevuto la visita di S. Carlo Borromeo (Vedi le *Lettere del residente a Milano* che conservansi nel R. Arch. di Stato di Venezia — Senato III, Secreta — riportate da Pier De Nolhac e Angelo Solerti a pag. 263-264, Docum. XLII-XLIII, nell'opera: *Il Viaggio in Italia di Enrico III, Re di Francia.* Torino, Roux, 1890, in-8°, pag. VII-343, ill.).

(3) Picinelli, Op. cit., pag. 240.

(4) *Annali* cit., App. III, pag. 151.

(5) Carlo Gervasoni, a pag. 19 della sua *Nuova Teoria di Musica* (Parma, Blanchon, 1812, in-8°, pp. 151), scrive: « Fu l'Asola a' suoi tempi certamente uno de' più grandi compositori di musica ecclesiastica... Il Padre Paolucci nel tomo primo della sua *Arte pratica di contrappunto* all'esempio XV espone un graduale a quattro voci di questo celebre autore per uno de' migliori esemplari dello stile a Cappella ».

Digitized by Google

questo frontespizio, ed importantissima per la biografia del Ruffo, che cioè questi non era prete; perchè se fosse stato tale avrebbe avuto premesse al nome le qualifiche di *R.* e *Don,* come l'Asola, mentre qui è detto semplicemente *M.*, ossia *Messer.*

8. *Secondo Libro Delle Messe A Quatro Voci Pari, sopra il rimanente delli otto toni: Del R. D. Gio: Matteo Asola Veronese. Con vna pro defunctis, Nouamente in miglior forma Ristampate. Venetia presso Giacomo Vincenzi, & Ricciardo Amadino compagni. 1586.*

In 4°. — Contengono infine un *Adoramus te Christe* a 4 voci del Ruffo. Questo *Adoramus* fu poi ripubblicato nelle moderne raccolte del Braun, *Eucharistiche Lieder;* del Kothe, *Sammlung von Hymnen;* Jepkens, *Kirchliche Gesänge* [ediz. per voci di uomini]; e del Proscke, *Musica divina,* Vol. I, dopo la messa *Pro defunctis* dell'Asola.

9. *Liber XIIII Ecclesiasticarum Cantionum Quinque Vocum Vulgo Moteta uocant, tam ex Veteri quam ex Nouo Testamento, A Optimis Quibusque huius aetatis Musices compositarum. Antea Nunquam Excussus. Antverpiae Excudebat Tylemannus Susato e regione statere nove. Anno MDLVII. Cum gratia & priuilegio Cesareae Maiestatis.*

In 4° obl. *5 Parti.* — Del Ruffo un Mottetto, *Agnifer*, a 5 voci; un altro ne segue di Gerardus, o Jean Gerard, o Geerhart, o Geraert, o Ghirardo. L'Ambros (Op. cit., Vol. III, pag. 312-313) dice che non è lo stesso che Gerardus a Turnhout cantore d'Anversa; ma non esclude che possa essere anche il prete belga Gerardus de Salice, o Dussaulx.

Vengono poscia un *Tota pulchra* e un Mottetto di Cornelius Canis, detto d'Hont, fiammingo, che fu maestro della R. Capp. di Carlo V. L'Hallin nella sua *Histoire chronologique des évêques et du chapitre de l'église cathéd. de Sain-Bavon à Gand* (1) ha uno studio su lui, ricco di indicazioni biografiche e col quale viene, fra l'altro, corretta la data della morte del Canis, che L. Guicciardini nell'Op. cit. aveva erroneamente detto essere avvenuta molto prima.

Altri Mottetti sono di: Charles Chastellain, forse quello che Filippo II avrebbe voluto alla sua Corte, facendolo pregare d'accettare l'offerta per mezzo della Duchessa Margherita di Parma, la quale non riuscì poi nell'intento (2); Joannes Castileti, che è poi Jean Guyot, il

---

(1) Cfr. il *Supplément* del Pougin alla *Biographie univ. des musiciens* del Fétis. Paris, Firmin-Didot, 1881, in-8°, vol. 2.

(2) Vedi: *Correspondance de Philippe II*, par M. Gachard. — Bruxelles, Walen, 1848 e seg., in-4°. — Al vol. I, pag. 318, 7 ottobre 1564, e pag. 331-332, 30 novembre 1564.

Digitized by Google

quale si firmava anche Joannes Guidonius Castiletanus, che fu un tempo creduto un'altra persona distinta dal Guyot, mentre Clément Lyon colla sua monografia: *Jean Guyot de Châtelet, célèbre musicien wallon... maître de chapelle de S. M. l'emper. d'Allemagne, Ferdinand I...* — Charleroi, L. Delacre, 1875 — ha provato che tutti questi nomi non significano che la stessa persona (Cfr. il cit. Pougin); Clemens non Papa, o Iacopo Clemens (1), uno dei più fecondi e geniali musicisti della Fiandra. A Lui l'Ambros dedica alcune interessantissime pagine della sua storia (2); Joannes Crespel, o Crispel, o Chrespel, o Chrispel, e Thomas Crecquillon (si trova scritto anche Crequillon, o Cricquillon, o Crechillon, o Grequillon), fiamminghi, lodati dal Gerber a pag. 412 del suo *Historisch Biographisches Lexicon der Tonkünstler...* — Leipzig, Breitkopf, 1790-92, in 8°, vol. 2. Crecquillon però, che fu a' servigi di Carlo V, è molto più celebre del precedente; Domenico Finot, o Phinot, forse di Lione, autore di parecchia musica sacra e profana, della quale tesse le lodi il Baccusi nella dedicatoria de' suoi *Salmi* pubblicati nel 1594 (3); Johannes Lowys, o Louys, o Louvys, o Loys, della Fiandra: si trovano sue composizioni in varie raccolte musicali; Pierre Manchicourt, o Mancicourt, o con premessovi il *De*, che fu — secondo che si legge nella sua *Missa quatuor vocibus*, edita a Parigi da N. du Chemin nel 1556 — " quondam pueris symphoniacis Ecclesiae Tornacensis praefectus: nunc Ecclesiae Attrebatensis canonicus „; e finalmente Jacob, o Jaques, Vaet, o Vaedt, del quale si trova l'epitaffio, fattogli da Giac. Regnart (4), a pag. 415 del *Liber Quintus* del *Novus Thesaurus* di Pietro Giovanelli, edito dal Gardano nel 1568. L'epitaffio è intitolato: " In obitum Jacobi Vaet „ e comincia: " Defunctum charites Vaetem merore „ ed è scritto per 7 voci. Il Vaet che fu, come si legge in parecchie sue composizioni, maestro dell'imp. Capp. di Vienna, è celebrato specialmente pel carattere austero e lo stile elevato della sua musica sacra. Vedi a questo proposito l'Ambros, Op. cit., Vol. III, pag. 324; Vandersraeten, Op. cit., Vol. III, pag. 197; il Fétis, 2ª ediz. dell'Op. cit., Vol. VIII, pag. 291; Eitner, *Bibliogr.* cit., pag. 886-888; e il Vol. IV, pag. 212, del *Dictionary of music and musicians* edito da Giorgio Grove, coi tipi di Orazio Hart, in Oxford, 1879-1890, Vol. 5, in 8°.

---

(1) Nel *Liber quartus* di questa raccolta Susato a Clemente non Papa è premesso il nome di Jacopo. Vedi in proposito lo Schmid, *Op. cit.*, pag. 277, 328.

(2) Vol. III, pag. 313 e seg.

(3) Cfr. Fétis, *Op. cit.*

(4) Fu esso pure maestro di Capp. di Massimiliano II imperat. e del figlio di lui Rodolfo.

Digitized by Google

10. *Thesauri Musici Tomus Quartus Continens Selectissimas Quinque Vocum Harmonias, Quas Vulgo Moteta Vocant. Noribergae Excudebant Joannes Montanus & Vlricus Neuberus collegae, Anno Christi Immanuelis nostri nati MDLXIIII. Cum Gratia & priuilegio ad Quinquennium.*

In 4°. 5 *Parti.* — Un Mottetto del Ruffo a 5 voci comincia: *Hodie Christus natus est.* In questo IV vol. del *Thesaurus musicus* trovansi, oltre ai Mottetti, anche un *Veni Sancte Spiritus* e un epitaffio — *Occubuit clarus...* — in morte di Andrea Schwartz Francus, a 5 voci, firmati: *Viti Thedori.* È questi Sisto Dietrich, o Dieterich, o Diettrich, detto anche Xystus Theodoricus, di Asburgo: passò la sua vita a Costanza: le notizie, specialmente bibliografiche, date incomplete dal Fétis, sono con maggior larghezza forniteci dall'Ambros, Op. cit., Vol. III, pag. 405-406.

Gli autori degli altri mottetti sono: Joannes de Bachi, o Bacchius, o Bachus, come in differenti raccolte si legge; non è ricordato dai dizionari biografici, e non è noto che per pochissime composizioni (Vedi: Eitner, *Bibliogr.* cit.): un Joh. Bachy apparteneva però nel 1554 alla imp. Capp. di Vienna, e forse è questo stesso (Vedi: L. R. v. Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867... — Wien 1868,* in 8°, pp. 160); Cornelius Block, che negli anni 1544-45 era, secondo il Köchel ora cit., maestro dei ragazzi alla imp. Capp. di Vienna; Hermes Bruneau, che non mi è noto se non per le due composizioni di questa raccolta. Il Pougin, Op. cit., registra però un Jacques Bruneau di Fiandra, che era maestro del Coro nella chiesa di Saint-Bavon a Gand nel 1566: il nostro è probabilmente della stessa famiglia.

Seguono: Clemens non papa, già a noi noto; Caspar Copus, che nessun biografo ricorda.; Antonio Galli, o Gallus, fiammingo: l'Eitner e il Pougin, Op. cit., dànno l'elenco delle sue opere, per la maggior parte sparse in raccolte; Petrus Heylanus, fiammingo, di cui le raccolte edite dal Phalesio e dal Montano ci hanno conservato parecchi brani di musica sacra: esso pure non è ricordato nei dizionari biografici; Cristiano Hollander, o De Hollander, o Hollandre, o Hollandere, o Hollande: così era noto, dal nome della sua patria, appunto perchè olandese; ma si chiamava propriamente Christian Jans: il Köchel lo annovera fra i cantori della Capp. viennese dal 1559 al 1564, e il Fétis e l'Ambros ne dànno la biografia; Ludovico Loys, probabilmente della stessa famiglia di Jean Louys, che abbiamo veduto nella precedente raccolta; Hermann Matthias Verrecorensis, o Werrecorn, o anche Veronensis, non già perchè sia di Verona, poichè esso è fiammingo (1): prima di passare ai servigi della Corte di Dresda, fu maestro di Capp. del Duomo di Milano, ove fu eletto, col

(1) Vedi la sua *Battaglia Tagliana,* edita dallo Scotto nel 1551.

Digitized by Google

mensile di lire 12, il 1523 (1) e rimase forse fino al 1552 (2). Deve essere lo stesso abbate Matthias citato da Enrico Schütz in una lettera del 23, IV, 1632 (3).

Seguono: Giorgio Prenner, di cui — sebbene non ricordato dai lessicografi musicali — si hanno moltissime composizioni sacre, specialmente in raccolte (Vedi: Eitner, *Bibliogr.* cit., pag. 792-794); Francesco De Rivulo: di lui non ho trovato che i mottetti di questa raccolta; Andrea Schwartz Francus, del quale siamo privi di notizie biografiche, ma la cui musica è nota — Vedi in proposito la *Bibliogr.* del più volte citato Eitner —; Ludovico Senfel, o Senfl, o Senffel, o Senpfl, o latinamente Senfelius: il Fétis lo dice giustamente uno dei più grandi compositori tedeschi, e ne tesse un'accurata biografia. Veggasi il suo ritratto in: *Publikation älterer...* cit., anno I; Thomas Stoltzer, o Stolcer, o Stolzer, di Schweidnitz: valga ad illustrarlo il seguente brano tratto dalla pag. 36 delle *Vitae german. Jureconsult. et Politic.* di Melchiorre Adami — Heidelb., 1620 — là dove parla di Gio. Lang: " Budam venit, et propter ingenii et doctrinae laudem a Thoma Stollero (aliis Stolcer) Suidnicensi, sacelli musices rectore, Ludovico Ungariae regi commendatus, puerorum symphoniacorum et artes discentium praeceptor fuit „. Per maggiori particolari vedi: Ambros e Fétis.

Troviamo inoltre in questa raccolta i già citati Orlando di Lasso, Gio. Louys, I. Regnart, F. Rosselli e I. Vaet. 3 Motetti sono anonimi.

11. *Magnificat, Beatissimae Deiparaeque Virginis Mariae Canticum, Quinque Et Quatuor Vocibus, Secundum Octo Vulgares Musicae Modos, A Diversis Nostrae Aetatis Musicis Compositum: & Ad Dei Opt. Max. laudem & Ecclesiae decus nuperrime in lucem editum, opera et studio Friderici Lindneri. Arabescke Noribergae, In officina Musica Catharinae Gerlachiae MDXCI.*

In f°. Ogni *Parte* ha le segnature A-D. — Dedicati dal Lindner, cantore in S. Egidio a Norimberga, a Giulio Vescovo wiceburgense. Vi sono 3 *Domine ad adiuvandum*, l'uno di Matteo Asola, l'altro di Orazio Faa, o Faà, " Gentiluomo di Casale Monferrato „ (4) e il terzo di Teodoro

---

(1) *Annali* cit., vol. III, 1523-34.

(2) Vedi Muoni all'Articolo cit.

(3) Cfr. Vogel, *Op. cit.*, alla voce Matthias.

(4) Così si legge nei due libri de' suoi *Madrigali*, stampati dal Gardano nel 1569 e nel 1571; e che fosse tale è confermato da una lettera di Gio. Andrea Botta, Canonico e Maestro di Capp. della cattedrale di detta città, premessa ai *Salmi di David* dello stesso Faà, stampati essi pure dal Gardano nel 1573. In essa è scritto: « Horatio Faà Gentiluomo di questa Città, nella cui honorata

Digitized by Google

Riccio. Nelle notizie che del Riccio dà il Fétis non è detto ch'egli fu anche maestro della Capp. di S. Nazaro nella sua nativa Brescia, mentre ciò rilevasi dal suo *Primo libro di Madrigali*, edito dal Gardano nel 1567. Seguono 3 *Magnificat octo tonorum* rispettivamente di Francesco Guerriero, o Guerrero, o Querrero, o Herrero, insigne compositore spagnuolo (1); di Vincenzo Ruffo — foglio A 4 — e di Michele Varotto, o Varrotto, da Novara (2).

12. *Continuatio Cantionum Sacrarum Quatuor, Quinque, Sex, Septem, Octo Et Plurium Vocum, De Festis Praecipuis Anni, A Praestantissimis Italiae Musicis nuperrimè concinnatarum. Quarum Quaedam In Italia Separatim editae sunt, quaedam verò planè novae, nec usquam typis excussae. At nunc, in usum Scholarum & Ecclesiarum Germanicarum, in unum corpus redactae, studio & opera Friderici Lindneri Reipub. Noribergensium à cantionibus. Noribergae, In officina typographica Catharinae Gerlachiae. MDLXXXVIII.*

In 4°. — Dedic. a Giorgio Federico Marchese di Brandeburgo. Del Ruffo sono i n[i] 9, 18, 26, 29, 30, 38 e 40: *Surge illuminare Jerusalem; Vespere autem sabbati; Si quis diligit me; Sancta Trinitas; O summa vera et sempiterna; Puer qui natus est nobis; Tu es pastor ovium,* colla 2ª parte *Petre diliges me.* Tutte 7 queste composizioni sono a 6 voci. Gli altri autori sono: Felice Anerio, Andrea e Gio. Gabrieli, Marenzio, Rinaldo del Mel, Costanzo Porta, Giacomo Ant. Cardillo, Annibale Stabile, G. C. Gabucci, già noti; e Giovan Leone Hasler, o Hassler, di Norimberga, discepolo di Andrea Gabrieli (3); Don Ferdinando de Las Infantas, teologo e musico spagnolo; Nicola Parma, mantovano (4); e Josquino della Sala, o de Sala, che nel 1585 troviamo addetto alla

---

casa concorrono molti uirtuosi à ricrearsi l'animo dell' armonia delle sue pellegrine compositioni... ».

(1) Vedi di lui specialmente in: Joaquim de Vasconcellos, *Ensaio critico sobre o catalogo d'el rey Jodo IV.* Porto, 1873, in-8°; e in: Soriano Fuertes, *Calendario historico musical, 1873*, nel quale si legge la data della morte di lui: *15 gennaio 1600.*

(2) Così è detto nel suo *Missarum Liber Primus.* Venezia, Scotto, 1563. Da *Li Otto Magnificat...* di lui, stampati a Venezia da Antonio degli Antonii nel 1580, apprendiamo che era anche canonico della cattedrale della sua città. Il Gaspari, *Catal.* cit., vol. II, pag. 148, suppone che sia lo stesso *Michele Novarese* introdotto dal Doni come interlocutore nel *Dialogo della Musica.*

(3) Intorno all'Hassler, oltre che le storie generali, vedi anche: Caffi, *Storia* cit.; *Monatshefte für Musikgeschichte.* Berlin, M. Bahn (Trautwein) — I, 14 e IV, 41; Eitner, *Cronolog. Vers.* Berlin, 1871.

(4) Vedi il suo *Secondo Libro De Madrigali.* Amadino, 1592.

Digitized by Google

Capp. Sistina in Roma (1): è forse lo stesso Iosquino Salem, musico ai servigi del principe di Baviera nel 1575? (2).

13. *Secunda* (3) *Pars Magni Operis Musici, Continens Clarissimorum Symphonistarum tam ueterum quâm recentiorum, praecipue uero Clementis non Papae, Carmina elegantissima. Quinque Vocum. Jesus Syrach XL. Cap. Vinum & Musica laetificant cor. Noribergae, In Officina Joannis Montani Et Ulrici Neuberi. MDLIX.*

In 4°. 4 *Parti.* — Il solo *Tenore* ha il titolo così come l'ho trascritto; le altre parti hanno invece: *In Magni Operis Altera Parte Continente Carmina Quinque Vocum.*

La composizione del Ruffo *Peccantem me quotidie*, a 5 voci, è la CII della raccolta. Gli altri autori sono: Iosquin de Pres (4), Phinot, Gio. de Bachi, Berchem, Clemens non Papa, Contino, Crequillon, Festa, Gombert, discepolo del famoso Iosquin ora nominato (5); Eustachio Barbion, del quale il Fétis non dice altro se non che era francese, a lui noto solo per certe canzoni che trovansi in un *ms.* appartenente alla regina di Francia; ma altre sue composizioni si leggono in raccolte a stampa del Waelrant, del Susato, del Montano e del Phalesio (6), e nel Codice Magliabecchiano *58* (7).

Seguono: Du Beron, che il solo Ambros (Vol. III, pag. 351) ricorda e per l'unico mottetto di questa raccolta; Arnoldo De, o von, Bruck, o Brouck, fiammingo, che appartenne alla imp. Capp. di Vienna (8); Arnoldo Caen, o Acaen, che il Fétis dà per spagnolo, come erroneamente fu per lungo tempo tenuto; ma l'Ambros, Vol. III, pag. 266, prova che il creduto spagnolo

---

(1) Fr. Xav. Haberl, *Bibliographischer u. thematischer Musik-katalog d. Päpstlichen Kapellarchives im Vatican.* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888.

(2) Eitner, *Bibliogr.* cit., pag. 618.

(3) La prima uscì dagli stessi torchi nel 1558.

(4) Di lui sono ricche di notizie tutte le storie e biografie musicali, nonchè moltissimi altri libri d'ogni specie; ma voglio specialmente rimandare il lettore al grande elogio che gli fa il Folengo nella Maccheronica XX del Baldo, già cit. e nell'*Orlandino* (Cap. 3°-4°, ediz. cit., vol. III, pp. 44, 67). Il Rolland, *Op. cit.*, pagina 25, parlando di lui come innovatore, scrive che la sua « apparition... est un des faits les plus considérables de la musique moderne ». Nell'annata V della cit. *Publikation älterer...*, oltre alla riproduzione di molta musica di lui, troviamo anche il suo ritratto.

(5) Alcune notizie erronee intorno a lui date dal Baini, *Op. cit.*, sono rettificate dal Fétis e dall'Ambros, ai quali rimando per la biografia.

(6) Vedi Eitner, *Bibliogr.* cit., pag. 397.

(7) Ambros, *Op. cit.*, vol. III, pag. 350, nota 2.

(8) Vedi *Caecilia, Zeitschrift v. Dehn*, vol. 23°, pag. 258.

Digitized by Google

Acaen non è altro che il fiammingo Caen, del quale ci fornisce notizie, attinte a fonti originali; Antonius Gallus; Giovanni Maillard, o Maillart, musicista francese, il cui nome appare in quasi tutte le raccolte musicali di Francia del sec. XVI (1); Pietro Massenus, o Moessenus, o Maessenus, o Messens, o Maessins, vice maestro della imp. Capp. viennese (2) e " Moderatus Regiae Romanorum à Sacra Musica praefectus in Hispanias „ (3); e finalmente Leonardo Paminger di Aschach (4). Due composizioni di questa raccolta sono anonime.

14. *Libro De Musica De Vihuela, Intitulado Silva De Sirenas, En el qual se hallara toda diuersidad de musica. Compuesto por Enrriqz de Valderrauano. Dirigido al Illustrissimo señor don Francisco de Çuniga Cō de Miranda. Señor de las casas de Auellaneda y Baçan. & Con Priuilegio Imperial.* [E nell'ultima carta:] *A Gloria Y A La Bança De Nuestro Redemptor Y Maestro Jesu Christo, y de su gloriosa madre. Fenesce el libro Llamado Silua de sirenas. Compuesto por el excelēte musico Anrriquez de Valderauano. Dirigido al Illustrissimo señor don Francisco de Çuniga Conde de Miranda. & Fue impresso en la muy insigne y noble uilla de Valladolid Pincia otro tiempio llamada Por Francisco Fernandez De Cordoua impresor. Junto a las Escuelas Mayores, Acabose a neynte yocho dias del mes de Julio Deste Año de 1547.*

In 4° gr., di car. CIIII. — Vedine un'ampia descrizione a pag. 305-307 della cit. Op. dello Schmid, fatta sull'esemplare della Bibliot. imp. di Vienna. Un cenno pure accurato trovasi anche nella già cit. *Bibliogr. delle stampe music:...* del Dott. Finzi, fatto sulla copia posseduta dall'*Estense* di Modena.

Questo libro, citato inoltre dal Fétis e dal Brunet, alla voce *Valderavano*, è un miscuglio di musica sacra e profana per chitarra spagnola. Siccome la composizione, che ivi si trova, del Ruffo è sacra, così ho posto questa raccolta fra la musica sacra. *Ante quam comedam* è il principio delle parole del mottetto del Ruffo: mottetto che però è qui ridotto dal Valderavano per sola chitarra, ed occupa in parte il *verso* del foglio XVIII, il *recto* e parte del *verso* del XIX.

---

(1) Cfr. il Fétis.

(2) Köchel, *Op. cit.*

(3) Così si legge nella dedica che il Massens fa all'Arciduca Massimiliano delle sue *Cantiones selectissimae. Quatuor Vocum. Liber Secundus... — Philippus Vlhardus excudebat Augustae Vindelicorum. Anno 1549.*

(4) Di lui nella cit. *Caecilia*, vol. 26°, pag. 199. Vedine il ritratto nelle sue *Cantiones* edite a Norimberga il 1573: sotto di esso è scritto: « Obiit 3 Maii 1567, anno aetatis suae LXXIII ».

Digitized by Google

Gli altri autori di questa raccolta sono i noti: Adriano [Willaert], Archadelt, Jaquet [Berchem], Morales, Josquin, Verdelot e Gòmbert. Vengono quindi: Lo stesso raccoglitore Enrico de Valderavano, che il Fétis chiama Valderrabano, nato a Pennaranda in Ispagna nei primi del sec. XVI; Bauldoin, che, secondo le differenti raccolte, contenenti le varie sue composizioni del Susato, del Montano, del Forster, etc., troviamo scritto anche Bauldweyn, Bauldwin, Baubdweyn, Baudoyn, o Balduin, il cui nome di battesimo è Natale, fu maestro di Capp. di Nostra Signora d'Anversa dal 1513 al 1518 (1): di lui si conserva parecchia musica nell'Archivio della Capp. Sistina (2); Ivan Vasquez: non mi è noto che per la sola sua musica di questa raccolta; Francesco Layolle, o de Layolle, o Laiolle, o d'Aiolle, fiorentino (3): fu maestro di musica di Benvenuto Cellini (4): il Baldinucci (5) così scrive di lui: " Questi fu quel Francesco Ajolle, celebratissimo musico, il quale dopo aver dato alla luce parecchi madrigali, portatosi in Francia circa l'anno 1530, quivi menò il rimanente di sua vita in gran posto e reputazione ".

Viene poscia Loyset Pieton, di Bernay in Normandia (6), confuso dal Baini (Op. cit.) e da molti altri con Loyset Compère; ma questi è anteriore a quello; e l'Ambros (Op. cit., Vol. III, pag. 327), specialmente col raffronto delle composizioni che portano o l'uno o l'altro nome, ha provato (il che già era stato altrimenti provato da altri) non rappresentare il nome di Loyset una sola persona, ma due distinte. Questo pure aveva asserito il Fétis; solo che fra le argomentazioni, che esso porta ad avvalorare il suo asserto, cita due versi del *Temple de Venus* di Jean Le Maire de Belges, che se fossero stati riportati fedelmente, non proverebbero nulla in favore dell'opinione del Fétis. Eccoli, come esso li reca:

« Les termes doux de Loyset et Compère
Font mélodie aux cieux même confine ».

Invece la rarissima edizione originale stampata a Parigi da Geffroy de Marnef nel 1512, a car. LL. iii^{v}, dice:

---

(1) Cfr. Grove, *Op. cit.*, vol. I, pag. 157.

(2) Vedi Haberl, *Op. cit.*

(3) Come si legge nelle sue *Venticinque Canzoni a Cinque Voci*, edite a Lione da Jacopo Moderno di Pinguento nel 1540.

(4) Vedi la *Vita* di esso Cellini — Le Monnier, 1852 — a pag. 9, nota 4; e cfr. il vol. V, pag. 16, delle *Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni di* G. Milanesi. Firenze, Sansoni, 1880.

(5) *Notizie de' professori del disegno*, vol. II, lib. 6°, pag. 425 (*Vita di Andrea del Sarto*).

(6) Vedi i *Mottetti* pubblicati da P. Attaignat nel 1581.

Digitized by Google

« Les termes doulx de Loyset compère » (1).

Dal che si vede come cada l'argomento del Fétis, senza che per ciò il fatto sia meno vero.

Troviamo ancora in questa raccolta: Giovanni Mouton, uno degli elogiati dai cit. Aron, Rabelais, Folengo e Bartoli: da Sabba Castiglione, ne' suoi *Ricordi* (Venezia, Bonadio, 1563), è uguagliato quasi allo stesso grande Josquin. Fu esso pure a' servigi degli Estensi (2). Vedi intorno a lui, oltre che nelle biografie e storie generali, anche in Eitner, *Bibliogr.* cit., ove sono indicate altre fonti di studio.

Seguono: Didaco Ortiz da Toledo, che fu maestro di Capp. al Duomo di Napoli (3); Lupus, intorno al quale — circa all'esser egli o Giovanni o Manfredo Lupi, o Lupus Didier, o Lupus Helline — credo opportuno rimandare il lettore all'importante brano storico dell'Ambros, Op. cit., Vol. III, pag. 268-273 (4); e finalmente un Sepulveda, che l'Ambros ricorda unicamente per quanto di lui trovasi in questa raccolta.

***

Manoscritti.

Fra i tanti manoscritti che vi potranno essere del Ruffo, cito i due seguenti, che soli potei trovare:

1. *Passii della Settimana Santa di Maitre Jean, di Adriano Willaert e di Vincenzo Ruffo, con alcuni mottetti del suddetto Willaert e una messa d'autore anonimo, a quattro, cinque e sei voci.*

Questo *ms.* in 4° obl., è posseduto dal Liceo musicale di Bologna. Sono 6 *Parti* (*Cantus, Tenor, Altus, Bassus, Quintus, Sextus*) di carattere del secolo XVI.

2. *Pro hebdomada sancta plura* [Lamentazioni] *diversorum auctorum, scilicet Lupi, Archadelt, M. Jan, Adriani Willaert, Tugdual* (5), *Vincentii Ruffi, Moralis et Verdeloth.*

---

(1) Leggesi ugualmente nella nuova ediz. delle *Œuvres de Jean Lemaire, publiées par* J. Stecher, vol. III, pag. 111. Louvain, Lefever, 1882-'91, vol. 4.

(2) Vedi Valdrighi, *Cappelle...* cit., vol. II, parte II, pag. 460.

(3) *Didaci Ortiz Toletani Regiae Cappellae Neapolitanae Moderatoris et Magistri musices Liber Primus Hymnos... continens. – Venetiis, Apud Antonium Gardanum. M.D.LXV.*

(4) Pure il Lupi è ricordato, al *loco cit.*, da Rabelais.

(5) Di Tugdual, o Tudual, si conservano parecchie composizioni sparse in rac-

Digitized by Google

Altro *ms.* posseduto pure dal Liceo musicale di Bologna. In 4°, del secolo XVI. *Cantus, Tenor, Altus.* Essendo queste composizioni a 4, 5 e 6 voci, mancano le altre parti.

***

Prima di chiudere questa selva di ricerche, mi preme far notare, come se qualcheduna delle tante citazioni ha talvolta l'apparenza di essere già stata da altri — specie dal Gaspari nel *Catal. del Liceo musicale di Bologna* — adoperata, essa fu però in questo studio riscontrata coi documenti originali; così che, se in qualche precedente lavoro si trova inesatta, qui è corretta secondo verità.

Non credo tuttavia aver fatto con ciò opera perfetta; e sarò grato a chi volesse indicarmi gli errori e le lacune — presso che inevitabili in sì fatto genere di lavori — che per avventura si potessero notare nel mio paziente e modesto studio.

Milano, 1896.

LUIGI TORRI.

---

colte sì manoscritte, che a stampa in varie biblioteche musicali italiane e straniere. Vedasi in proposito la *Bibliogr.* dell'EITNER, il *Catal. del Liceo musicale di Bologna* e il VOGEL nel *Bibliogr...* ed in: *Die Handschriften nebest den älteren Druckwerken*, citate. Della vita di questo musicista non parlano i biografi.

Digitized by Google

Arte contemporanea

PARALLÈLE DE LA MUSIQUE ET DU LANGAGE

L'équivalent musical du Substantif.

Je rappelle d'abord, en deux mots, l'objet de ces études (1). Il y a dans la musique pure, c'est-à-dire sans drame, sans paroles, sans but chorégraphique ou mimique, — un mystère. Wagner l'avait compris, quand il écrivait : — « La Symphonie doit nous apparaître, « au sens le plus rigoureux, comme la révélation d'un autre monde ; « elle révèle un enchaînement de faits tout différent de celui qui « nous est coutumier. Et cet enchaînement offre un trait bien re- « marquable : c'est de s'imposer à l'esprit, irrésistiblement, de gou- « verner nos sentiments avec une telle puissance que la logique est « désarmée ».

Certes, on ne saurait mieux poser le problème ; mais cette proposition d'un musicien de génie, lui-même profond philosophe, est évidemment trop absolue. C'est notre tâche, ici, justement de montrer les analogies, les traits de parenté du discours musical avec le discours

(1) Voir la « Rivista musicale italiana », 1894, vol. I, fasc. 4e, pag. 712; 1896, vol. III, fasc. 1r, pag. 167, et fasc. 2e, pag. 309.

Digitized by Google

oratoire. Qu'il y ait de nombreux points de dissemblance entre la logique idéale d'une symphonie et celle du langage ordinaire, c'est incontestable. Mais il faut commencer, je crois, par indiquer les points de ressemblance. Ainsi parviendra-t-on à sonder le mystère, à pénétrer le sens, et l'expression des pures mélodies. — C'est dans cet espoir que nous avons entrepris le parallèle des deux langues, l'une qui parle au sentiment, à l'imagination, l'autre qui s'adresse à la raison. La première paraît, sans doute, tout l'opposé de la seconde : elle n'exprime pas les idées précises qu'on demande au langage oratoire ; elle ne doit point, même, chercher trop à les exprimer. En outre, elle a des répétitions qui seraient, en style littéraire, des *redites ;* elle procède continûment par interrogations et répliques ; elle a surtout son but et sa fin, en soi, tire tout intérêt de la seule forme extérieure. Tandis que le son, en lui-même, ne constitue qu'un élément accessoire du langage, ce qu'on nomme sa « phonétique », c'est la condition essentielle et *sine qua non* de l'Art musical.

Mais notre prétention n'est pas d'établir une identité impossible, ou même une ressemblance illusoire. La Musique n'est pas la Littérature, ni la Littérature la Musique. Nous croyons seulement qu'en creusant, pour ainsi dire, le sol des deux côtés, la souche commune aux deux tiges a chance d'être mise au jour. Ce tronc souterrain d'où s'élancent, en rameaux manifestes et bien distincts, — le *discours oratoire* — et la *mélodie*, quel est-il ?..... Je répondrai très délibérément : la **parole intérieure**.

Tout état d'âme, avant de s'exprimer par des mots, des inflexions de voix, s'épand et se déploie, dans notre organisme, par un geste profond. Geste imperceptible, inconscient, échappant au propre contrôle de son auteur, mais geste réel, et rythmé, que révèlent certains procédés délicats de physiologie. Reste à saisir exactement le point du départ entre les deux mécanismes, l'oratoire et le musical, — ce « moment de force » où la roue motrice initiale distribue sa vitesse à deux engrenages distincts. — On sait que pour réaliser la parole *extérieure*, il faut le concours impeccable d'actes psychiques et cérébraux nombreux ; la mémoire du *signe* n'est pas la seule nécessaire, il est besoin aussi d'une autre, moins connue : la mémoire des *mouvements* qui président à son articulation. Dans cette variété d' « aphasie » qu'on a qualifiée de *motrice*, le patient reste inca-

Digitized by Google

pable de parler, et l'incapacité, dans ce cas, ne porte pas sur l'appareil, mais sur le fait d'avoir désappris à s'en servir. — Il serait piquant de savoir s'il peut se produire un empêchement de ce genre chez le musicien. Le chant deviendrait impossible, — et même la composition d'un chant, par oubli des réflexes nerveux, ou des contractions musculaires (1).

Sans pousser à fond le problème, il est permis de supposer *qu'en deçà* d'un certain niveau, les opérations cérébrales sont communes aux deux processus, le « mélodique » et le « verbal » : au-delà, chacun bifurquerait, prendrait un chemin différent. L'association psychique, chez le musicien, au lieu de s'effectuer entre l'idée profonde et quelque signe arbitraire, *différant suivant les idiomes*, — s'opérerait alors entre cette idée et son symbole naturel, le même chez tous les peuples, à peu près. D'où la Musique est langue universelle.

En certains cas, d'ailleurs, on peut admettre la même association chez le musicien que chez l'orateur, ou le poète, — à la condition de se restreindre aux limites de l'onomatopée. Veux-je, par exemple, exprimer la manière boîteuse et saccadée, dont s'accomplit un acte ? Je dispose de deux moyens : un direct, onomatopéique, soit cette locution : *Cahin-caha ;* — un conventionnel, indirect, l'expression toute abstraite « *tant bien que mal* ».

L'emploi du premier moyen (supposé spontané, chez l'inventeur du mot) implique un rapport nécessaire, immédiat, entre l'image mentale du « *heurté* » — et son image sonore. « *Cahin-caha* », c'est la notation naïve, primesautière, du rythme boîteux, saccadé. Un peu plus, ce serait de l'harmonie imitative, presque de la musique. — Quant au procédé plus savant, plus détourné, de la locution « *tant bien que mal* », il trahit la fusion tout artificielle de l'image mentale avec des sons *quelconques*, ou devenus quelconques.

A ce point de vue, la différence entre le langage *émotif* et le *rationnel* est fonction du temps écoulé, c'est un produit du développement historique. La langue de Beethoven et celle de Victor Hugo sont, n'est-il pas vrai ? bien éloignées l'une de l'autre. Mais, au lieu

(1) On sait, d'après Stricker, de Vienne, que toute réminiscence d'un morceau de musique s'accompagne de très légers mouvements du larynx.

Digitized by Google

de Beethoven, mettez un improvisateur de refrains, — un poète de carrefour en place de Victor Hugo : le contraste est singulièrement atténué. L'*Ode* antique est, pour ainsi parler, le type ancestral ambigu qui rassemblait — tels certains fossiles — des caractères aujourd'hui dispersés sur deux arts. De l'ode pindarique à la moderne symphonie, on note un véritable transformisme, et la transformation s'est opérée, comme en zoologie, suivant une bifurcation insensible. Aujourd'hui l'indépendance des deux rameaux issus d'une tige commune, est complète. A ce point que, même dans l'*Opéra*, où le chant s'asservit au discours, l'orchestre parle un langage idéal, abstrait, tout personnel, aussi dégagé des inflexions vocales du chanteur que du sens défini de ses phrases.

En résumé, que la symphonie reste libre, ou qu'elle s'adapte au drame, sous forme d'orchestration, — elle offre toujours un aspect bien particulier, *mystérieux*, justement, par son indépendance ; elle est si loin, déjà, de la parole, même chantée, qu'il faut, pour retrouver leurs affinités réciproques, un long travail.

***

C'est ce travail que nous poursuivons ici, méthodiquement. Dans l'étude qui précédait, nous avions appliqué la partie du discours la plus essentielle, le *verbe* — au texte purement sonore des sonates, des symphonies. Non pas, bien entendu, le verbe en tant que mot, avec ses flexions, ses formes extérieures, son *phonétisme*, — mais le verbe comme expression graphique d'un *acte*, d'un *état* physique ou moral. A ce compte, la mélodie, qui tout en évoluant dans le temps, retrace une série de gestes dans l'espace, — est comme un verbe perpétuel. — Sa « **voix** », active ou passive, c'est le choix de certains traits mélodiques, harmoniques ou rythmiques, dont l'effet total évoque en l'esprit, tantôt l'action *exercée*, tantôt l'action *reçue*. Tel *Adagio*, par la langueur de l'allure, les pauses fréquentes, une sorte de docilité dans l'intonation, se montrera plutôt *passif :* il peindra l'état d'un corps, — ou d'une âme, qui « subit » la force extérieure, ou la destinée ; tandis que tel *Allegro*, net, décidé, rapide, traduira de préférence l'action volontaire, — ou la continuité de cette action, l'*activité*.

Digitized by Google

A quoi s'appliquerait alors le *neutre* (« intransitif » des grammairiens)? — Peut-être à ces morceaux d'allure moyenne, et d'un caractère *réfléchi* qu'on intitule *Allegrettos*, *Rondos*. — Il semble que la Symphonie classique (ou la Sonate) reproduise la marche naturelle des choses. Qu'elle retrace un simple exercice du corps, jeu, promenade ou ballet, — ou bien un exercice abstrait de la pensée, méditation, élaboration d'un projet, dissertation, conflit moral, l'*Introduction*, d'un style ample et lent, représente la mise en train, la coordination des muscles — ou des idées; l'*Allegro*, la période active, ou d'entraînement: dépense méthodique de forces, utilisation des énergies cérébrales; l'*Andante* — ou l'*Adagio*, le repos, le stade relativement passif, la détente..... et même, peut-on dire, la tristesse, puisque *passif* est proche parent de *passion*, et que « passion » est synonyme, étymologiquement, de *souffrance*.

Dans le *Scherzo*, le corps — ou l'intelligence — retrempe ses forces alanguies, par une diversion pittoresque ou gaie. Enfin le *Finale* peint souvent, par une logique instinctive du compositeur, ce qui répond à la « voix » *neutre*, c'est-à-dire l'action rayonnant au dehors sans objet, la promenade sans but forcé, la rêverie non dirigée sur un objet précis.

L'équivalent du **mode** grammatical, à son tour, est facile à trouver, pour peu qu'on se délivre de la tyrannie du vocable, qu'on pénètre, au travers de lui, jusqu'à l'idée. Vous l'avez vu, cet équivalent, dans la *cadence*, qui, « parfaite », affirme ou commande, — « imparfaite », interroge et doute, — « évitée », suspend, subordonne. L'*impératif* se reconnaît aux formules brèves, montant par intervalles de quarte, et suivies d'un silence — le silence qui succède à l'ordre impérieux. Nous avons signalé deux *conditionnels* musicaux distincts: le « potentiel », traduisant la simple conjecture, — l' « optatif », exprimant un désir. Ce dernier est le trait saillant chez la muse allemande: tandis que la phrase italienne court en avant, avec une fougue brûlante, et parfois quelque peu sensuelle, que la française déambule avec une grâce discrète assez froide, — l'allemande s'élève, chaude et mystique, telle une fumée de sacrifice, en spirales; elle n'entraîne pas les cœurs en avant, ou de côté, mais *en haut*... On la dit « mystique »; je l'appellerais, d'un terme plus général, *optative:* ce n'est pas une prière, absolument; ce n'est pas un vœu

Digitized by Google

défini ; c'est cet état d'âme que notre langue est incapable de nommer, et qu'eux, les rêveurs du Nord, appellent « *Sehnsucht* ».

Nous avons écrit sur les **temps** du verbe musical un alinéa qui eut la fortune d'être reproduit dans la Presse. C'est sans doute qu'on a saisi l'importance de ce trait différentiel : la phrase littéraire est une mosaïque, composée de fragments juxtaposés, sans ciment, — la phrase musicale, une coulée de lave continue... Tandis que la parole brise, pour ainsi dire, le vol d'un oiseau dans ces trois « moments » du verbe : *il va s'envoler*, — *il s'envole*, — *il s'est envolé*, la mélodie marque, en passant, le « futur », par un essor, le « présent », par la persistance du rythme, enfin le « passé », par un *decrescendo* qui n'interrompt pas l'acte, et le rend simplement plus lointain.

***

Par exemple, ce que la Musique ne sait pas, — et ce que peut le style, c'est de noter, précisément, *ce qui* s'envole, et prend l'essor, si c'est un oiseau, ou une graine ailée, ou une pensée... Mais, au point de vue purement esthétique, cette clarté documentaire, cet art de « renseigner », est-ce vraiment un trait de supériorité ?

Le **substantif** venant se joindre au verbe, c'est la « définition » de l'acte ; c'est aussi sa *matérialisation*. La Musique, elle, retrace l'acte — ou l'état, sans la substance ; elle ne spécifie point, n'a pas besoin de substantif : la Musique est « insubstantielle ».

Et cependant, certaines indications très subtiles nous édifient sur la nature *inerte* ou *vivante*, *animale* ou *végétale*, — même,... me croira-t-on ? sur l'*âge*, et sur le *sexe* de l'être, ou des êtres en action dans la Symphonie. C'est ce que nous allons tâcher de faire saisir.

La mélodie, dans ses évolutions tonales et dans son rythme, évoque, d'abord, un mouvement sinusoïde, — mouvement qui, notez-le, n'existe pas dans la réalité objective, à l'extérieur, mais que nous créons à mesure par le contraste successif des hauteurs. Le mouvement véritable est, en fait, dans la vibration de chaque note ; celui qui résulte de la succession de plusieurs notes, est fictif. Pour être fictif, toutefois, il n'en est pas moins saisissant, et tout le monde, au concert, a la sensation de quelque chose qui se meut, qui marche et qui se hâte vers un but.

Digitized by Google

Or cette progression sonore, en chaque genre musical, en chaque morceau, offre un ensemble de traits spécifiques capables d'orienter notre imagination vers tel ou tel type de locomotion, de geste, de *trajectoire*. Beaucoup de motifs dits *rythmiques*, que l'orchestre articule à l'unisson, ou par octaves, tournent notre pensée, de préférence, vers les mouvements *matériels :* leur simplicité de structure, la rigidité pour ainsi dire métallique que leur donne le parallélisme des parties, indique le jeu d'un mobile inautomatique, ou d'un engin.

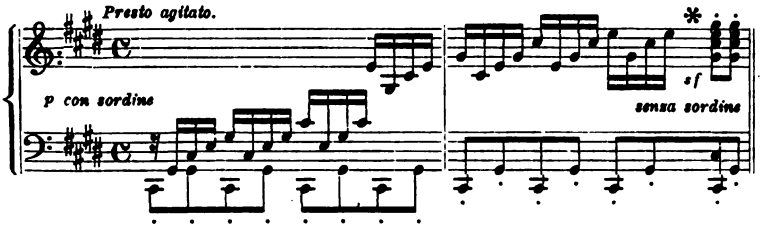
Sans appuyer sur la faculté d'imitation, sur l'Onomatopée musicale, on peut dire que tel passage d'un symphoniste comme Beethoven, ou d'un polyphoniste, tel Wagner, donne la sensation, par exemple, de ces coups de cognée qu'on entend, au profond des bois, rythmés, et redits par l'écho, — ou bien de ce *frou-frou* de plumes d'une volée d'oiseaux traversant, — encore, l'arrivée du vent d'orage dans les cimes, le clapotis d'une fontaine cachée, la tumultueuse retombée d'une cascade..... Mais tous ces rythmes sont perceptibles à l'oreille, eux-mêmes, et déjà presqu'une musique..... Notez, en passant, ce fait que la Musique, en les évoquant, se rapproche d'un élément du langage, et du langage primitif : l'*onomatopée*. Ainsi les cris, ou chants d'animaux, se miment très bien — je serais tenté de dire « trop bien » à l'orchestre.

Allons plus loin : je prétends qu'il peut, cet orchestre, par ses sonorités et ses rythmes, suggérer directement des modes de mouvement *muets :* tel, le ridement d'un lac paisible, un vol silencieux d'oiseau dans le ciel, ou ces ombres que, lentement, Virgile nous montre descendant des monts dans la plaine..... La Musique peut rayonner, par instants, comme un Soleil au zénith, scintiller, à d'autres, comme un ciel d'étoiles...

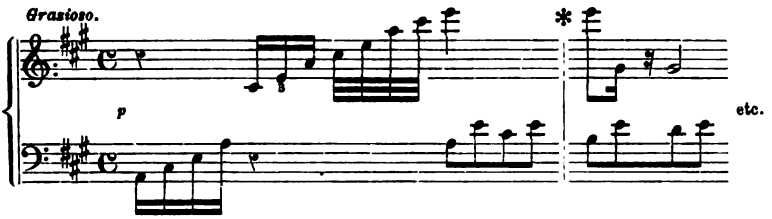
Le motif du *Finale*, dans la célèbre Sonate en *ut dièse mineur*, est une trajectoire de bombe éclatant soudain par deux coups (*) au point culminant de sa course ; celui du *Rondo* de la deuxième, en *la*, — plutôt trajectoire de fusée, semant sa grappe d'étoiles sur le sol (*).

Digitized by Google

Finale de la 14e Sonate, en *ut* ♯ *mineur*.



Rondo de la 2e Sonate, en *la*.



On pourrait énumérer les verbes de la langue qui se rapportent aux effets *calorifiques* ou *tactiles* (la cause de ceux-ci est, on sait, un mouvement). Beaucoup trouveraient leur application sonore, instrumentale. Ajoutons-y même hardiment les parfums, les saveurs. Les épithètes dont on exalte, ou dont on rabaisse un morceau, n'ont-elles pas, bien souvent, cette origine réaliste ?... Telle phrase est savoureuse ; ce motif est fade, ou l'orchestration est trop épicée ; la musique est de haut goût, ou bien écœurante... Absolument comme on dit que les sons du cor sont veloutés, que ceux du hautbois ont un parfum rustique, que les entrées de trombones sont massives, etc. Beethoven n'a-t-il pas comparé lui-même sa musique à un vin généreux ? Et nous, avec quel délice, et quel profit, ne le goûtons-nous pas, ce vin rare des symphonies, en ces concerts où tant de liqueurs modernes et falsifiées sont servies, simultanément !

Ainsi le langage instinctif en fait foi : la Musique a son clair-obscur, sa couleur, sa température aussi (que de froides musiques, hélas !) ; elle a ses qualités, ou ses défauts tactiles, sa masse, sa pression ; elle a sa forme, son volume, son étendue ; elle a jusqu'à son parfum, sa saveur.

Mais ce qu'elle évoque avant tout, c'est le *mouvement* proprement dit, celui dont l'allure, le rythme et la direction frappent directement

Digitized by Google

notre vue, valent, sans métamorphose organique, par eux-mêmes. — Nous avons prétendu qu'on pouvait parfois discerner, dans le texte musical, s'il est, ce mouvement, purement *matériel*, ou *physiologique*, ou *psychique*. Je me garderai bien de généraliser ici. Dans la plupart des cas, confessons-le, la plus large amphibologie plane sur l'expression symphonique. Otez leur titre à l' « *Héroïque* », à la « *Pastorale* », à la Sonate *pathétique*, à celle *des Adieux*, il reste un drame sonore émouvant, qui rappelle tout, et ne rappelle rien à l'esprit. Même, faut-il ajouter, il reste surtout une trame de sons, harmonieuse en soi, par elle-même, et de sa valeur intrinsèque, admirable. Il ne faudrait pas que des préoccupations exclusives d'*expressivité* nous fissent oublier l'intérêt pour ainsi dire plastique, le mérite « *eurythmique* » de l'œuvre.

La signification du discours musical est donc vague, flottante, problématique, c'est entendu. Toutefois, certains traits de la symphonie présentent un aspect plus concret, qui restreint le champ des images, des représentations mentales. Est-il téméraire d'avancer que tel contour mélodique, ou tel mouvement concertant de parties, figure plutôt tel *schéma* que tel autre ?... On sait avec quelle sûreté de coup d'œil l'homme de nos races, le moins cultivé, reconnaît une hirondelle dans un accent circonflexe, jeté par le crayon au coin d'un croquis, — un serpent dans l'*S* majuscule, — un visage comique ou tragique en un simple ovale enfermant des tirets différemment orientés. Une roche grossièrement taillée par les eaux nous impressionne comme un lion, ou quelque animal fantastique. Léonard de Vinci profitait des suggestions données par un vieux mur crevassé. Souvent, les plis d'un drap soulevé dressent un spectre très réussi...

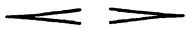
Eh bien, dans l'expression d'un morceau de musique pure, il y a bien un peu de cela : il y a même beaucoup de cela. On y voit, dit-on, tout ce qu'on veut... Cela n'est point tout à fait juste. Est-ce qu'on pourrait trouver en l'accent circonflexe, par exemple (^), un serpent, — une hirondelle planant, dans un *S* ? Il est donc légitime de préciser, en de certains cas, le caractère expressif du morceau. Non pas qu'il *veuille* dire ceci, ou cela, dans l' intention du compositeur, mais on peut soutenir qu'il *dit* ceci ou cela, de soi-même, naturellement.

Ainsi des sons graves, et largement espacés, sur un rythme binaire

Digitized by Google

uniforme, évoquent des pas de géant, d'animal gigantesque. Il y a, dans le trait fameux des contrebasses, au *Trio* du Scherzo de l' « *ut mineur* », un volume énorme de son surmené par l'allure insolite, qui fait songer à quelque éléphant merveilleux pourchassé, fuyant à pas pesants et pressés. Nul, évidemment, n'y verrait le mouvement sur place d'un arbre, même géant, fût-ce un baobab..... Il y a donc un schéma rythmique *animal*, un autre schéma rythmique *végétal*.

L'exemple du prélude de *Lohengrin* peut être cité comme inverse. En cette préface instrumentale, d'une conception si neuve, Wagner a retardé l'essor des cordes aigües, si prompt, comme Beethoven avait essoufflé, dans son *Trio*, les lourdes contrebasses. Ici, le compositeur a mis une intention mystique, il est vrai : la forme du morceau, long *crescendo* suivi d'un aussi long *diminuendo*,



représente, pour lui, le Saint Graal montant comme une aurore, et faisant place, peu à peu, à d'autres thèmes toujours déclinant..... Mais, à prendre le parti sonore tel qu'il est, en ses lignes, et sa signification *immédiate*, il transcrit assez fidèlement le geste d'un oiseau qui plane. Le langage métaphorique m'appuie dans cette conception : un musicographe dira, sans risquer d'être démenti, que les sonorités des violons *planent*, dans ce prélude, à une grande hauteur au-dessus du niveau tonal ordinaire. Je veux bien qu'on ne voie pas planer ici un oiseau, plutôt qu'un insecte, ou qu'un aérostat... Toujours est-il qu'aucun auditeur n'y percevra la locomotion d'un reptile, ou d'un vertébré. — Ainsi, dans la trame symphonique, si lâche, on peut distinguer non seulement le rythme *animal* du *végétal*, mais décider encore entre deux rythmes animaux.

Nous ne pouvons entrer aujourd'hui dans le détail ; mais chacun peut se représenter, d'une part, les variétés innombrables de rythmes qui se manifestent dans la Nature, et celles, non moins infinies, dont peut disposer l'Art des sons. Il n'est pas possible qu'en juxtaposant les deux séries rythmiques, des coïncidences — ou plutôt des correspondances, ne s'établissent pas d'elles-mêmes. Il y a certainement, par exemple, un rythme typique du *poisson*. La langue familière le dépeint, déjà, sous ce mot, presqu'une onomatopée, « le

Digitized by Google

frétillement ». Or, parmi la multitude de rythmes à la disposition du musicien, on en doit trouver un, nécessairement, qui se calque le mieux sur le modèle.

Que ce rythme de natation vive, aisée, — le « frétillement », nous doive représenter l'image d'un *poisson*, ce n'est pas là ce que nous voulons dire; mais je prétends qu'en passant devant nos oreilles, il nous causera un plaisir très voisin de celui que nous prenons à suivre du regard les jeux prestes, les fuyants circuits d'un habitant des ondes.

Au reste, si, dans un tel cas, le mouvement rythmique spécial n'est pas, rigoureusement, évocateur de la *forme*, celle-ci peut être dessinée, directement, par les inflexions du motif. On imagine un contour mélodique offrant la rondeur de lignes, le profil semiserpentin du poisson. C'est toujours un effet de rythme, en somme, mais *plastique* (1).

***

Arrivons au mouvement *humain*. Ici la suggestion est plus immédiate, par la raison que le créateur des formes sonores aussi bien que l'auditeur, du reste, est un homme, et que les impressions du dehors, traversant son cerveau, s'imprégneront toujours de quelque chose d'humain. A ce niveau, par conséquent, l'*anthropomorphisme* atteint sa limite suprême.

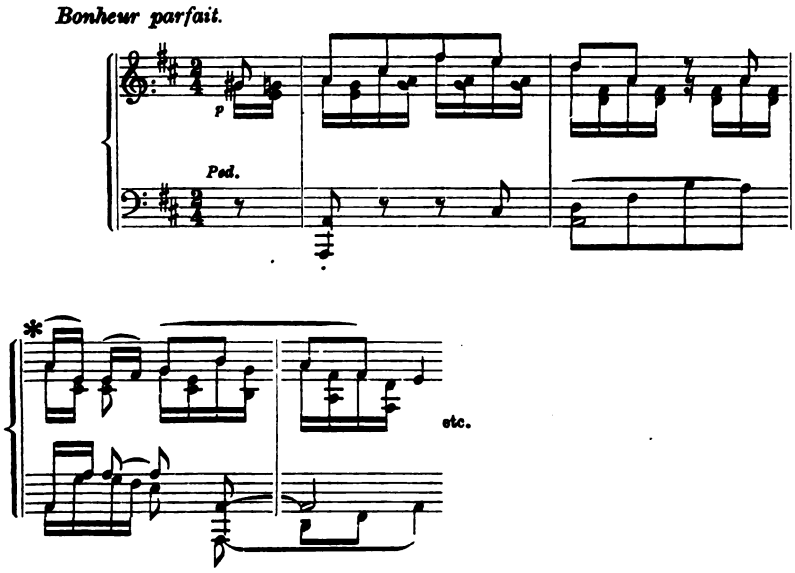
Le rythme du geste humain se pourra connaître à sa savante simplicité, son élégance, et sa précision. — Mais, dans ce cas si supérieur, l'artificielle mélodie coïncidant avec l'inflexion de voix naturelle, une amphibologie nouvelle intervient. Telle phrase de Beethoven, si *parlante*, et persuasive, correspond-elle au geste, ou bien à la parole?... Au fait, cela revient au même; et qu'une femme jolie vous salue d'un mot — ou d'un sourire, y regarderez-vous de si près?

A ce propos, je fais remarquer que le mouvement musical peut fort bien comporter un *âge*, — même un *sexe*. La marche, l'atti-

(1) C'est ainsi que des arpèges montant et descendant, périodiquement, représentent à la fois le mouvement, et le profil des vagues.

Digitized by Google

tude, le geste des mains, de la tête, le jeu de physionomie, l'intonation de voix — diffèrent, dans leur rythme et dans leur figure, de l'enfant au vieillard, et de l'homme à la femme. Et l'on ne dira point que la Musique, ici, manque de ressources. Déjà le langage ordinaire, si sec, a des diminutifs, ou des fréquentatifs pittoresques : il fait *balbutier* l'enfance, il fait *chevroter* la vieillesse. Mais ce sont là de pauvres moyens, au prix de ceux que possède un compositeur. Par son attaque brève, sans *anacrouse*, son émission rythmique fréquemment coupée, vite éteinte, son trille final à courte haleine, le « chœur des vieillards », au *Faust* de Gounod, traduit fidèlement l'allégresse sénile. Et Schumann, d'autre part, en ses « *Kinderscenen* », a si bien rendu les jolis babillages d'enfants, leurs petits battements de mains si prompts (*), la gaîté toute gracieuse de leur pas.....



Il existe, en le répertoire, deux tableaux, très vivants, de babil, ou de tumultueuse parole : l'un, purement instrumental, en l'ouverture des « Joyeuses Commères de Windsor », l'autre, vocal, au 3me acte des « Huguenots » (chœur de la dispute). A part la différence sexuelle évidente entre *soprani* et *barytons*, — entre clari-

Digitized by Google

nettes et bassons, à l'orchestre, il semble que la Musique ait des traits spéciaux pour noter l'accent de volubilité querelleuse et de frivole animosité des femmes en dispute.

« *Paulò majora canamus* ». Dans la souplesse, et la svelte élégance des mélodies, la finesse des rythmes, la légèreté des accompagnements, beaucoup des sonates, chez Beethoven, suggèrent un sentiment d'idéale *féminité*. Ce Titan aux larges épaules, à la tête pour ainsi dire colossale, rude dans ses manières, hérissé de cheveux, fruste d'habit, il a rendu, mieux qu'aucun musicien — sauf Mozart, — je dirais volontiers mieux qu'aucun peintre et qu'aucun poète au monde, le charme rayonnant et doux de la femme. Celle de Chopin est plus fringante, capiteuse. Mais Beethoven a retracé, dans ses tableaux sonores, des inflexions de corps et de voix, des regards, des attitudes, des sourires plus chastes et plus profonds, et d'une distinction vraiment souveraine. Qui n'est pas séduit jusqu'au fond par ces sortes de « portraits harmoniques », ne connaît pas les traits qui font la patricienne de race.

*
* *

Ainsi, tout impersonnelle, et pour ainsi dire « insubstantielle » qu'elle est au fond, la Musique pure n'est pas tellement insondable, qu'elle ne laisse par instants transparaître la *personne*, et ne mette un « substantif » sous son verbe.

Si la Musique fait ce pas au devant du Langage, le Langage, de son côté, se rapproche, d'un mouvement simultané, de l'art musical. Ce mouvement de réconciliation, peut-on dire, est la *métaphore*.

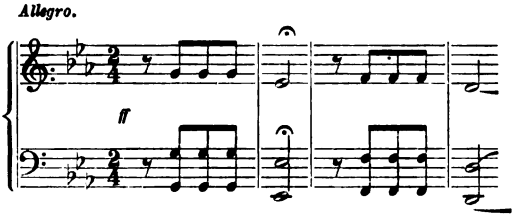
Lorsqu'en effet l'art littéraire exprime une pure abstraction avec les mêmes traits qui lui servent à peindre un objet concret, tombant sous les sens, il ne devient pas « amphibologique », à la vérité, puisqu'on est averti, — mais il se fait, dirais-je volontiers, *amphilogique*, autrement dit : *bilatéral*. L'image littéraire oriente la pensée vers deux directions à la fois : vers l'objet tangible qui prête son corps matériel pour la circonstance, — et vers l'idée morale qui s'incarne en ce corps d'emprunt.

Lorsque Victor Hugo fait dire à doña Sol, s'adressant à Hernani :

Vous êtes mon *lion* superbe et généreux,

Digitized by Google

la figure du félin vivant se superpose au visage de Hernani. La Poésie procède donc ici, quelque peu, comme la Musique, en faisant diverger la pensée sur deux faits... La différence est qu'au cas de la mélodie, l'esprit oscille d'un pôle à l'autre de l'expression, il balance entre l'acception concrète et l'abstraite, se laisse en quelque sorte flotter entre deux eaux. Le thème de la Symphonie en *ut mineur*



traduit-il plutôt le *geste* pathétique extérieur, — ou le *sentiment* pathétique ?... Il n'importe, encore un coup ; la question, pour l'auditeur, ne se pose même pas; le texte symphonique est *global*, tandis qu'en la « métaphore », l'intelligence, prévenue, se détermine aussitôt pour le sens figuré. Toujours est-il qu'une littérature imagée, par la multiplicité de directions qu'elle évoque, voyage sur les confins de la Musique. Ainsi ce vers tiré des poèmes de Baudelaire :

Les plaines de l'Ennui profondes et désertes,

ou cet autre :

Vous êtes un beau ciel d'automne clair et rose.

N'était la crainte où je suis de trop m'éloigner de mon sujet, j'essaierais, à cette occasion, d'expliquer le succès — la possibilité, même, des métaphores. Il est probable que notre esprit, en pareil cas, superpose inconsciemment les lignes de l'objet, le rythme du mouvement extérieur évoqué, aux lignes d'un *schéma* cérébral. Ce « schéma » ne serait lui-même autre chose que l'image des fins courants, des ondes minuscules excitées, par l'effort d'abstraction, dans le réseau nerveux central. En effet, on le sait aujourd'hui, le jeu, tout immatériel en lui-même, de la pensée, s'accompagne constamment d'un exercice matériel, et d'un déplacement moléculaire au cerveau. Chaque idée générale aurait alors son signe positif ; il existerait un alphabet intérieur, et secret, des idées.

Digitized by Google

Celle d'*ennui*, par exemple, que le poète extériorise en une « plaine » à perte de vue, elle est insaisissable en soi ; elle n'a ni matière, ni étendue. Mais le fait qu'une surface unie, sans accidents, la rappelle et lui donne un corps à nos yeux, n'est-ce point la preuve qu'elle-même, cette abstraction, prend figure en notre cerveau ?

L'hypothèse que j'émets est à la fois légitime, et féconde. Légitime, car tous les faits d'expérience, en physiologie, tendent au concept d'un mouvement nerveux synergique, et synchrone à l'acte intellectuel. — Féconde, puisque l'existence objective de ce mouvement rendrait compte de tous les faits, encore si mystérieux, de suggestion réciproque de l'idée par le geste, — et du geste par l'idée.

Mais je renvoie ces considérations à plus tard. Qu'il nous suffise, aujourd'hui, de constater l'échange assez libéral qui s'opère entre la *Musique* et l'*Art littéraire*. D'aucuns ont jugé peut-être aventureux ce parallèle entre la langue de Beethoven et celle de Pascal... Ils m'accorderont bien qu'il contribue, ce parallèle, à jeter quelque lumière des deux parts. Et d'ailleurs la langue de Beethoven est aussi la langue de Gluck, et celle des auteurs du chant grégorien, des tragiques grecs, des aèdes, enfin la langue de tous les hommes, aux âges lointains... Et je pourrais, redescendant le fleuve, montrer dans ce langage primitif, onomatopéique et modulant, la source commune aux deux styles : celui de la « Sonate en *ut dièse mineur* » — et celui des « *Pensées* ».

Vu sous cet angle, notre effort ne peut qu'être apprécié de ceux qui, piqués du mystère de la Musique, sont assez sagaces pour s'aviser que l'*Art littéraire*, lui aussi, en cache un... S'apercevoir d'un problème, et s'en étonner, c'est un grand point, déjà. Les enfants trouvent tout naturel de marcher, de travailler, de rire, de jouer, de dormir. Il n'est rien de surprenant à leurs yeux, dans l'univers, et, n'apercevant rien au-delà, non plus qu'en deçà, ils ne cherchent rien : ce sont des enfants.

MAURICE GRIVEAU.

Digitized by Google

FILIPPO PEDRELL

ED IL DRAMMA LIRICO SPAGNUOLO

Da alcun tempo il nome di Filippo Pedrell va occupando di sè la critica europea. Le sue numerose pubblicazioni in materia di storia musicale, e sopratutto le considerazioni dotte e profonde che egli ha avuto campo di manifestare pubblicando l'*Hispaniae Schola Musica Sacra* (in cui si sono succedute le più interessanti e fin qui ignorate composizioni di Morales, Guerrero, Cabezón e Ginès Peréz) hanno rivelato nel dotto compilatore l'ardente desiderio di riabilitare il nome spagnuolo per ciò che riguarda le tradizioni musicali: meglio ancora, di mettere a disposizione della storia tanti e tanti monumenti d'arte, i quali, rimanendo fino ad oggi nascosti, non permisero di rettificare i tanti errori in cui gli

FILIPPO PEDRELL.

Digitized by Google

storici passati ebbero ad incorrere, parlando dello sviluppo dell'antica arte spagnuola.

A questa intrapresa veramente importante già la *Rivista Musicale* ebbe ad accennare in alcune recensioni (1). Essa però non rivela che un lato affatto secondario della figura artistica di Filippo Pedrell. L'arrivare a conseguir fama di insigne letterato interessava il chiaro maestro spagnuolo soltanto quale mezzo per giungere ad attirare l'attenzione sulle sue composizioni liriche, per le quali l'ideale del dramma nazionale lo tormentava incessantemente. Eppure non dalla Spagna gli arrivarono i primi incoraggiamenti, le prime voci di lode, le prime testimonianze di ammirazione. La ragione di ciò è facilissima a spiegarsi. Tornerò più innanzi su questo argomento; intanto basti ricordare che la causa principale di una simile indifferenza è a ricercarsi nelle condizioni musicali in cui attualmente versa la Spagna. Un'arte propria quella nazione non possiede: meglio dirò, non sa di possederla, e forse in grado superiore ad altri popoli che musicalmente hanno maggior reputazione. Le *zarzuelas* ed i melodrammi, i quali risentono in massima parte, così come in Italia, della deleteria influenza francese — limitata allo studio dell'accessorio, alla ricerca dell'effetto generale, ma vuoto, alla cura particolare della modulazione armonica, dello strumentale bizzarro, senza che mai l'*idea*, non dico filosofica nè morale, ma neppure musicale, occupi la mente e l'animo del compositore — soffocarono per lungo tempo forze vitali, le quali, ben prima d'oggi, avrebbero potuto rialzare le sorti artistiche del bel paese, la cui storia è tutto un poema di idealità e di grandezza.

Malgrado che Filippo Pedrell da molti anni abbia cercato di mettere in pratica il detto del celebre gesuita spagnuolo, il P. Antonio Eximeno: « *Ogni paese dovrà stabilire il suo sistema musicale sulla base del canto popolare nazionale* », pure la Spagna non si è mai accorta, o ben a freddo, di possedere, nel virile ingegno catalano, un compositore illustre, robusto, dotto ed ispirato. Non certamente l'opera *L'ultimo degli Abencerragi* — di cui il Pedrell dettò parole e musica — rappresentata al Liceo di Barcellona nel 1874; non *Quasimodo*, presentato al pubblico l'anno successivo al medesimo

(1) Anno II, fasc. 2°, pag. 347; anno III, fasc. 4°, pag. 793.

Digitized by Google

teatro; nè il *Tasso a Ferrara*, messo in iscena a Madrid nel 1881, bastarono a dar fama di compositore a Pedrell. Anzi si può dire che, man mano egli progredì nel suo lavoro indefesso, l'attenzione per l'opera sua, sempre più importante e sempre più personale, andò scemando continuamente. Soltanto per suprema degnazione dell'accademismo ufficiale egli potè affermarsi quale storico e critico insigne, entrando per tal titolo nella Reale Accademia di San Ferdinando di Madrid. A creare questa strana anomalia può aver contribuito il fatto, che il Pedrell non appartenne mai ad alcuna scuola, non studiò con maestri illustri, non frequentò alcun Conservatorio, ma si creò da solo, attingendo alla fonte dei classici, apprendendo fra il popolo le vere tradizioni musicali della propria razza, iniziandosi da solo nei segreti recessi della grande arte antica, e da solo sviluppando quell'intima facoltà cui pochi è dato di possedere: quella di sentire tutto il fascino della storia, tutte le seduzioni poetiche della natura, attraverso le immagini musicali.

Data una simile condizione di cose, nessuna attenzione potea destare in Ispagna l'annuncio delle nuove opere liriche condotte a termine dal Pedrell, *Cleopatra* e *Maseppa*. Della prima, soltanto un brano sinfonico, *Invocazione alla notte*, venne eseguito all'Ateneo di Barcellona nel 1885.

Non pertanto il chiaro maestro si sentì disanimato. Pur vedendo come altri giungesse, nel suo paese, a conseguire fama clamorosa di compositore melodrammatico, egli non abbandonò la via cosparsa di spine per il sentiero piano e fiorito, su di cui tanto facilmente potevano attenderlo le ovazioni della folla. Pieno l'animo delle grandezze e delle sventure della propria patria, meditò egli sul poema di Victor Balaguer, *I Pirenei*, e nel 1891, dopo aver architettato tutta la mole ingente della sua grandiosa concezione, nello spazio di tre mesi condusse a termine quella Trilogia che forma lo scopo principale del presente studio, e di cui già il Cui, il Moskowsky, il De Casembroot, il Van der Streeten, il Pougin, il Soubies, il Krebs parlarono a lungo, additando in essa il caposaldo della nuova arte spagnuola.

Il grande successo ottenuto dal *Prologo* dei *Pirenei*, a Venezia, ove per la prima volta si eseguiva nelle sere del 12-14 e 17 marzo del corrente anno per cura della *Società Benedetto Marcello*, sotto la direzione del maestro Enrico Bossi, hanno attirato anche in

Digitized by Google

Italia attenzione e simpatia intorno al nome di Filippo Pedrell. Merita dunque che qui ci diffondiamo a parlare del nuovo e grandioso dramma lirico; dei principî che lo hanno retto nella concezione; dell'indirizzo che in esso è seguìto; degli ideali che vi sono propugnati; del tecnicismo sapiente che lo inviluppa da cima a fondo.

E prima di tutto leggiamo il poema di Victor Balaguer.

***

La traduzione italiana dell'intiero poema è dovuta al prof. Arnaldo Bonaventura. Essa segue con cura e fedeltà il filo conduttore della concezione del Balaguer, cercando esprimere con pari idealità i sentimenti poetici, le mistiche immagini che formano la caratteristica di questo robusto poema.

La vasta tela dei *Pirenei* consta di tre grandi quadri storici e di un *Prologo*, che in alcune sue parti si potrebbe dire anche un proprio e vero *Epilogo*. Infatti, la finale invocazione del Bardo alla felicità, alla grandezza avvenire della patria ne appare come l'espressione di un desiderio di rinnovamento, ispirato dalle vicende tristi e liete di cui i Pirenei furono testimoni attraverso i secoli.

Nel primo quadro si ricordano le sorti fortunose del castello di Foix, ove si decise dell'avvenire di tanta parte della Spagna antica. È l'anno 1218. Re Pietro d'Aragona è morto: la Provenza, caduta. I proscritti nel castello dei Foix, pur assente il Conte — partito per la guerra contro la Francia — memori delle antiche tradizioni, fanno rivivere per un momento la *Corte d'Amore*, i *Giuochi* e le *Tensoni*, cantando l'*Orientale*, i *Lai* e la *Sirventese*.

La scena rappresenta la grande sala d'onore del castello, riccamente addobbata nello stile del tempo e disposta per una festa notturna. Fuori infuria la tempesta. *Miraval* e *Sicart*, due profughi trovatori di Provenza, si narrano spaventati le tristi nuove ad essi giunte in quella giornata. Il *Conte di Foix* dicesi caduto prigioniero del Re di Francia, e nello stesso dì il *Cardinal Legato* è arrivato improvvisamente al castello, certamente col proposito di tramare una congiura a danno dei Foix.

« Il Conte in ceppi!
E il Legato del Papa in casa sua! »

esclama *Sicart*.

Digitized by Google

« Siam perduti », risponde *Miraval*,

« Qui non ci resta
nè terra, nè speranza, nè refugio.
Siam perduti. Domani, o forse prima,
del Papa in nome, il Cardinal Legato
s'impadronisce del castello ».

Ma *Ermessinda* la Contessa, la fedele compagna del Conte di Foix, entra nella gran sala seguìta dalle sue dame, dai capitani, paggi, scudieri e giullari, che formano la sua corte. Incomincia allora la festa. Cantano d'amore *Miraval* e *Brunissenda:* ad essi fa seguito *Raggio di Luna* la giullaressa con la *Canzone di Giovanna la pazza*, in cui è ricordata la fine miseranda di Tolosa e di Provenza; intona *Sicart* la sua *Sirventese;* si anima vieppiù la festa ai *Giuochi dei giullari*, quando improvvisamente il *Cardinal Legato* entra nella sala seguìto dai domenicani inquisitori, lanciando ai suoi ospiti una terribile condanna.

La Contessa vorrebbe ribellarsi alla provocazione del Legato, ma questi senza indugio proclama scomunicati i Foix, decaduta la Signoria, e passare il castello in potere di Francia alleata.

In questo momento però sta per avverarsi una vecchia leggenda, già raccontata da *Sicart* a *Miraval.* Allora quando un giorno lo straniero tentò impossessarsi del castello menando strage in esso, ecco nella sala d'onore squarciarsi le ricche lastre del pavimento e dalla fossa irrompere un esercito salvatore. Si odono infatti rumori strani e misteriosi risuonare sotterra. In mezzo alla sala si squarciano le lastre ed apresi come una bocca d'abisso, da dove escono prima un pallido chiarore, poi le fiamme delle tede, portate da quei che paion sgorgare dal profondo. Fra i caratteristici squilli delle trombe appare il Conte seguìto dalle schiere de' suoi soldati che vengono a salvare il castello. Le grida di gioia si confondono: *Foix y Tolosa*, *Foix y Foix sempre* cantano essi esultanti e trionfanti. E Foix è salvo! Il quadro si chiude mentre gli uomini d'arme intonano il canto: *La morte del Lupo* (1):

(1) È il titolo che si dà ad un canto composto nel 1218 per celebrare la morte di Simone di Montfort che morì sotto le mura di Tolosa difesa dai Foix.

Digitized by Google

« Montfort
morì
morì!
morì!
Viva Tolosa
città gloriosa
e ardimentosa!
Son tornati il decoro e l'onor.
Provenza bella,
del mondo stella
viva fiammella
Spirto sei di virtude e amor.
Montfort
morì
morì!
morì!
Morì Montfort! »

Il secondo quadro si svolge nella celebre Abbazia di Bolbona l'anno 1245, in cui sta per avere fine la sanguinosa guerra detta degli Albigesi. Roma e Francia hanno vinto ovunque. Solo il castello di Montsegùr, situato sul picco di Abès, resiste ancora. Il conte di Foix vive ritirato ed ignorato nell'Abbazia, eretta dai suoi antenati, onde sfuggire alle ire ed alle vendette dei Francesi e dell'Inquisizione.

È notte: metà del chiostro è illuminata dalla luna; l'altra metà è nell'ombra. All'alzarsi del sipario si ode di dentro il canto del *De profundis*. Si stanno celebrando i funerali del supposto conte di Foix, il quale, per assicurare all'animo suo quella pace, che altrimenti il mondo, la vita, gli negherebbero, si fa credere morto.

Raggio di Luna, la giullaressa, fa sentire da lontano la *Canzone di Giovanna*. È la elegia della misera patria perduta.

Dopo brevi istanti, ansante e trafelato arriva *Sicart* come in cerca di qualcuno. Lo segue *Raggio di Luna* vestita da pellegrina. Essi vorrebbero vedere il Conte. Si rivolgono ad un monaco che attraversa la scena. Il monaco risponde loro che il conte è morto.

Raggio di Luna (*al monaco che evita i suoi sguardi*):
« È morto il Conte?
di Foix, diceste? E quando? »

Digitized by Google

Monaco. « In questa notte;
Or là dentro per lui pregano i frati ».
Raggio di Luna (*risolutamente accertata del suo dubbio*):
« Dunque è morto in buon'ora. Io qui venìa
per dargli un foglio di tal che lo accusa
qual codardo e fellon ».
Monaco. « Che miserabile!
Chi dunque? ov'è? chi offender osa il Conte? »

Con questa esclamazione il vero *Conte di Foix* tradisce l'esser suo. *Sicart* e *Raggio di Luna* lo riconoscono e lo rivedono finalmente. L'uno e l'altra esortano il loro Signore di partire immediatamente, di correre al castello di Montsegùr, ove i suoi fidi lo attendono coll'arme in pugno onde salvare i miseri avanzi della patria.

Ma egli risponde:

« . . . . . Non resta
del Conte di Foix che la memoria! »

In questo momento il convoglio funebre che porta alla sepoltura il supposto Conte, attraversa la scena.

« Ed ora venga l'Inquisizione! Ho il corpo a lei rubato.
La pace di mia tomba è ormai sicura, »

esclama il finto monaco. Ma *Sicart* e *Raggio di Luna* non desistono dall'esortarlo di correre a combattere per la salvezza della patria. A lui ricordano le gioie provate ed i dolori sofferti; la grandezza e le glorie del suolo natio. La sorella Chiaramonda ed il fratello Lupo di Foix han tutto disposto per prepararsi un'altra volta alla resistenza; i conti, i baroni, i podestà delle terre di Sabartey, Lordat, Robat, Cabanés attendono ansiosi di veder accesi i fuochi sul Bidorta, segnale di riscossa, per gridare ancora *Foix per sempre* e per correre ad obbedire agli ordini del Conte in difesa estrema del castello di Montsegùr.

Ma il Conte risponde di nuovo:

« È un delirio, Sicart. Non ha più forze
la terra ormai per rinnovar la lotta.
Già questa guerra due generazioni
ha consumate, e noi tutte le madri

Digitized by Google

hanno in obbrobrio. È tutto ormai perduto.
Non v'han più braccia che maneggin l'armi,
non v'ha piazza o castel, nè v'ha contrada
ove il pennon di Francia non ondeggi .....
nè v'ha palmo di terra che non sia
rosso del sangue che dovunque è sparso.

. . . . . .

Ove non giunge, co' le sue fumanti
pire, l'Inquisizione? Havvi per caso
un sol angol di terra, un loco, un uomo
che sfuggir possa alle ricerche sue,
al suo braccio, al suo odio, a le sue fiamme?

. . . . . .

Più non si può durar; non già che manchi
l'animo! ormai presso è a mancar la razza.
Va, Sicart. Morto io son. Va, va, di' loro
che il resister più oltre è temerario,
e che talvolta assai maggior valore
che in resistere ancor, v'ha nel cadere ».

Raggio di Luna vedendo inutile ogni insistenza, ogni esortazione, ogni preghiera, s'avvicina allora alla tomba dei Foix, e dopo aver battuto tre colpi alla porta di ferro, avvicina le labbra alla porta e chiama, gridando ad alta voce, il morto padre del Conte di Foix, *Ruggiero*. « S'aprirà la sua tomba — esclama la giullaressa. — Ei verrà: lo vedrai. Quello era un uomo. E poichè il figlio oblìa i suoi giuramenti di difendere con tutte le forze la patria, mostrerà il padre che un Foix non manca! »

A questa invocazione il Conte, preso da un'improvvisa risoluzione, corre verso il sepolcro dei suoi antenati e grida:

« Ne la vostra tomba
dormite in pace, amato padre. Il voto
si compirà.
Va, Sicart, va, t'affretta;
s'accenda la fiammata sul Bidorta!
Il Conte di Foix corre alla guerra,
e se vincer non può, saprà morire.
Va, va, Sicart ».

Digitized by Google

Nel mentre però *Sicart* va per uscire, entra premurosamente *Corvario*, un vecchio e fedele soldato del Conte di Foix, il quale, avendo udito le sue ultime parole, esclama desolato:

« O Conte, è tardo il sacrificio vostro;
Caduto è Montsegùr.
Infrante
e diroccate cadder le sue mura
nei precipizii dell'Abès.
Le torri sue, ch'eran del ciel rivali,
quelle mura che fûr, più che con calce,
cementate dei martiri col sangue,
i merli, le trincee, in quest'istante
tutto il martello del Crociato abbatte!
Forse doman non resterà vestigia
Di Montsegùr ».

E qui *Corvario* continua a narrare, fra il terrore di tutti, come i trecento ultimi difensori del castello, caduti in mano dell'Inquisizione, venissero arsi vivi sulla spianata d'Abès.

Mentre *Corvario* narra ai presenti la terribile fine di Montsegùr, appaiono sull'alto della scala del convento e scendono nel chiostro, Inquisitori e monaci, seguìti da drappelli d'uomini armati.

« A tempo giungon — dice il Conte ravvisandoli —; sempre vanno i corvi a fiutar la carne morta ».

L'Inquisitore *Izarn* — che fu uno dei pochi trovatori i quali abbandonarono la causa della patria per passare al partito degli invasori e si rese celebre per le sue iniquità verso i compatriotti e fratelli — entra in scena seguìto dalla bandiera dell'Inquisizione. Vedendolo, il Conte a lui si rivolge:

« So per chi vieni, Izarn. So che ti han detto
ch'era già morto il Conte, e t'ingannâro.
Non scender dunque a profanar le tombe
in cercar di quel cener che non hanno,
ch'io vivo ancor. Son noto a te, mi guarda.
E poi
che la patria morì, viver non posso;
chè la casa di Foix nacque soltanto
per vivere con lei, con lei morire.

Digitized by Google

Portami al fuoco che fa tutto puro,
e che purificandomi, la macchia
tergerà del peccato che commise
il Conte, il dì che patteggiò con voi.
Date al vento le ceneri! Che il vento
le trasporti lassù sui Pirenei! »

Ed *Isarn*, freddamente ai suoi soldati:

« Prendetel, dunque! »

Così gli uomini d'arme circondano il *Conte*, *Raggio di Luna*, *Sicart* e *Corvario*. Mentre li conducono via, *Isarn* esclama:

« Il Conte
in nostre mani, e Montsegúr distrutto.
La terra è dunque nostra. Onore a Roma! »

Su questa esclamazione dell'Inquisitore si chiude il secondo quadro.

La storica e celebre *giornata di Panissars* forma argomento pel terzo quadro. È la notte del sabato alla domenica dopo la festa di S. Michele nell'anno 1285. La Francia, divenuta padrona assoluta della Linguadoca, della Provenza e di tutto il mezzogiorno, aiutata da Papa Martino V, con Filippo l'*ardito* che pretendeva al dominio dei Pirenei, credette giunto il momento di attuare l'antica idea dei Carolingi, i quali volevano portare fino all'Ebro i loro confini. Re D. Pedro d'Aragona si preparò così alla lotta, unitamente alla nobiltà catalana, accampandosi sul colle di Panissars.

S'accinse il francese ad attaccare il colle, ma prima che le sue genti giungessero al campo del Re d'Aragona, gli almogavári piombarono sui francesi e li costrinsero a ritirarsi.

La spedizione pareva perduta, quando un monaco indicò ai francesi un passaggio pel quale scendere in Catalogna.

Il pericolo era grave: ma tutto il paese si levò in armi per difendere l'integrità della patria.

Al momento in cui comincia il terzo quadro, sul colle di Panissars si vedono erette alcune tende. Varii almogavári stanno attorno al fuoco; altri, sparsi per la scena, passeggiano. *Raggio di Luna*, sfuggita alla condanna dell'Inquisizione, sta scavando la propria fossa

Digitized by Google

e canta tristemente la *Morte di Giovanna*. La giullaressa del primo quadro è divenuta vecchia di oltre ottant'anni. I suoi capelli bianchissimi le cadono su le sue spalle. *Lombardo*, capo degli almogavári, e *Lisa* — giovane siciliana vestita da uomo — sotto il finto nome di *Lisardo* almogaváro — si raccontano le fasi della disfatta dei francesi. *Lisardo* si esalta nel sentir nominare l'ammiraglio Ruggier di Lauria ed il Re D. Pedro, per la riconoscenza che a loro deve la Sicilia sua patria, d'averla liberata dall'odiato francese. E quando *Raggio di Luna* imprende a parlare, narra essa pure il suo avventuroso passato; narra le vicende dei Pirenei a cui assistette nella sua vita; la splendida Provenza, la nobile Carcassona, la rivale d'Atene che fu Tolosa; ricorda l'infausto e periglioso giorno di Muret, dove morì D. Pedro d'Aragona *il Cattolico;* le disperate difese dei castelli di Foix e di Montseglur, e fa voti che alle nuove tracotanze dei francesi, i quali vorrebbero impadronirsi di Aragona e Catalogna, risponda altrettanto coraggio negli almogavári per sconfiggere e sterminare il nemico. Ma *Lombardo*, che è appena tornato dal campo ove ebbe a ricevere gli ordini del Re e dell'Ammiraglio, aggiunge, come dopo le avvenute disfatte dei francesi in terra ed in mare, si dovrà lasciar partire l'esercito nemico senza altro atto di rappresaglia. Re D. Pedro lo ha promesso a Filippo l'*ardito*, ammalato e presso a morte, ed al figlio suo Filippo *il Bello*. Essi dovranno passare nella giornata sul colle di Panissars assieme al Cardinal Legato, e dovranno essere rispettati. Tali gli ordini. *Raggio di Luna* però, dopo aver ricordato a *Lisa* la sua storia ch'essa ben conosce, l'amore pel suo Re, che la spinse, ignota, incognita, ad entrare nelle fila degli almogavári, soggiunge:

« M'è noto
che trattan di lasciar libero il passo
ai francesi: e so pur, cara ragazza,
che questo esser non può. Se tu m'aiuti,
smonteremo i lor piani. Quelle genti
son tutti almogavári. È necessario
indurli a non lasciar libero il passo,
e, se il vorranno, non un sol francese
di qui vivo uscirà ».

Digitized by Google

I soldati almogavári arrivano in iscena cercando di *Lisardo*, e lo costringono a cantare la *Cansone della stella* ed il *Romanzo della conquista di Sicilia*. A *Lisardo* fa seguito *Raggio di Luna* col canto degli almogavári. Essa cerca così di aizzare i soldati a vendicarsi dei francesi, i quali fra breve dovranno attraversare il colle. E l'urlo di vendetta scoppia irrefrenabile da mille petti almogavári. *Ruggiero di Lauria* però sorprende un tale atteggiamento, ed esige da *Lombardo* la promessa ch'egli farà rispettare gli ordini avuti,

« A meno che, sì come
ti dissi già, co' suoi tre squilli il corno
non venga a dar contr'ordini ».

All'Ammiraglio si annuncia un messaggio. È un discendente dei *Conti di Foix* che, divenuto servo del Re di Francia, viene a patteggiare con *Ruggiero* la fuga del suo Signore. *Raggio di Luna*, la quale, non veduta, ascolta il colloquio in cui il Conte di Foix tradisce il suo animo, che lo ha portato a calpestare le tradizioni gloriose dei suoi avi ed a vendersi vilmente al Re di Francia, vedendolo partire, esclama inorridita:

« E quell'uomo è un Foix?..... di quella stirpe
ch'io conobbi e con me voi conosceste,
o Pirenei?..... »

Torna *Lisardo* con la notizia che il convoglio dei francesi circondante la lettiga di Filippo sta per attraversare il colle: s'odono gli squilli dei corni, segnale della nuova battaglia. *Lombardo* e tutti gli almogavári, brandendo le armi e le torcie con grida di *Aúr*, *aúr*, irrompono esultanti contro il nemico. *Raggio di Luna* resta sola, lungamente assorta nei suoi pensieri di vendetta. Dopo breve tempo ritorna *Lisardo* gridando: « *Vittoria, vittoria. Aragona ha vinto, i Pirenei son liberi* ». Tosto la scena è invasa da una folla di gente che occupa tutto e corona le vette dei colli. Baroni, cavalieri almogavári, servi, uomini e donne del popolo agitano insegne, stendardi, pennoni, bandiere, e perfino rami d'albero. Movimento straordinario ed entusiasmo. Il Re *Don Pedro*, detto *il Grande*, traversa a cavallo la scena, circondato dai suoi baroni e cavalieri, tra i quali si vedono l'Ammiraglio *Ruggiero di Lauria* e il Sini-

Digitized by Google

scalco di Catalogna *Ramon de Moncada*. Il coro intanto intuona l'Inno di vittoria:

« De' Pirenei s'innalzano — le vette al sol giocondo,
e co' suoi raggi illumina — sì lieto giorno il sol;
e gli esseri invisibili — del suol dal cupo fondo
levano un inno, un cantico — che al cielo s'alza a vol.
Issate le bandiere — come simbol di gloria;
innalzate le insegne — come stemmi d'onor!
E udite tutti gli echi — come gridan: Vittoria!
Vittoria d'Aragona — vittoria pel Signor! »

Questa vastissima tela drammatica, in cui vibra potente l'amore di patria, in cui si agitano vive passioni di grandezza e di gloria, mentre all'occhio di chi è spettatore risplendono i momenti ed i luoghi più celebri dell'epica cavalleria spagnuola medioevale, è preceduto da un *Prologo (Alma mater)*, in cui sinteticamente sono ricordati i punti salienti della Trilogia. Il *Bardo dei Pirenei* narra le glorie e le sventure della sua patria. Egli evoca le grandezze passate, mentre la scena, che rappresenta i Pirenei in tutta la loro estensione, da Navarra all'ultimo Pirenaico di Catalogna, va lentamente rischiarandosi alla luce dell'alba. Lo spettatore domina così le montagne e le valli; egli scorge il Picco di Altabiskar nel colle di Roncisvalle; la punta di Uruèl, col suo storico monastero di San Giovanni della Rupe; il colle Puig-Moren, il Canigò, il Montperdut, ecc. Sparsi sulle montagne si vedono i castelli di Foix, di Montsegùr e di Lordat.

S'odono dapprima le tube e le bùccine — eco degli squilli che si ripercossero un giorno fra quei dirupi giganteschi — intonare la fanfara dei Pirenei.

Il Bardo racconta le vicende liete e tristi; narra le gioie ed i dolori del suo suolo; ricorda la storia gloriosa dei Pirenei, il fascino da essi esercitato sul cuore degli uomini, e rammenta racchiudersi

« Lassù di cielo e terra ogni tesoro,
e lo splendor di vergine bellezza;
tutti gli orror, lassù de la montagna,
tutti gli amor lassù de la leggenda ».

Digitized by Google

Durante questo brano, cominciano ad udirsi le melodie più caratteristiche dei Pirenei, dominando fra tutti il canto così noto delle *Montanyas regaladas — son las del Canigò,* e l'altro, che si attribuisce a un conte di Foix e che comincia: *Aquellas montanyas que tan altas son.*

Prosegue il Bardo raccontando:

« Quante volte io trovai, come smarrita
tra le cupe boscaglie ed ombreggiata
dagli abeti e dai pini, la diruta
cappella bizantina, ove a pregare
andavan gli avi nostri! Oh quante volte,
inoltrandomi tacito e solingo
pei scoscesi dirupi, udii dagli antri
de la terra emanar canti ben tristi
e voci di dolor, che gl'invisibili
esseri sconfortati e derelitti
alzano dal profondo a ricordanza
dei dì perduti ne l'oblìo del tempo! »

E quegli esseri, evocati dalla voce del Bardo, risorgono per un istante salmodiando le Laudi del Signore, che si confondono con l'eco del *Canto euskaro* e della *Pastorale di Espourrius:* « La haut sus las montanyas — un pastre malhourus ».

Il Bardo ravvisa uscir dalle nebbie il gran Castello di Foix, sul cui pennone gli antenati scrissero il fatidico motto: **Toccami se osi** (1).

Questo motto rappresenta l'idea madre della lotta epica sostenuta dagli spagnoli contro l'invasione francese. Essa penetra attraverso tutta la Trilogia e la regge, nel suo sviluppo drammatico e filosofico, sino alla fine.

L'invocazione del Bardo si fonde con la ricordanza delle *Corti d'amore,* coi canti delle donzelle e dei trovatori:

« Di luci e di nuvole,
di cieli e di stelle

(1) Uno dei Conti di Foix, nelle sue lotte colla casa d'Armagnac, fece scrivere questo motto sulle sue bandiere, facendolo anche scolpire come divisa sulle porte dei suoi castelli.

Digitized by Google

noi siam gli amatori:
di dame e di gaudii,
d'amori e donzelle
noi siam trovatori;
di età che han da nascere,
d'ideë novelle
noi siam precursori ».

Ma il Bardo contempla ancora più lungi. Egli sente le voci lontane di un passato ben triste per la sua patria; egli vede che

« Sale il fumo per l'aria a larghe spire
e il luogo addita ove la pira accesa
fu, che di Monsegùr sopra la vetta
disperse al vento il cenere di quelli
che fûr gli ultimi martiri e campioni
de l'alma patria e libertà romana ».

E ricorda l'opera terribile, delittuosa dell'Inquisizione, che, collegata alla Francia, potè disperdere le grandezze e le glorie di un glorioso paese.

« Ma ancora i Pirenei sentono e ancora
vivono; e sono ancora e ancor saranno
la frontiera del Nord. V'ha dietro a loro
la spada di quei Conti che sovrani
son d'Aragona e Catalogna, e ancora
v'è un popol, di virtù non mai domato! »

Così appaiono agli occhi del Bardo le schiere vincitrici della battaglia di Panissars. Egli esulta nell'ascoltare il canto di vittoria degli almogavári:

« O montagne giganti, che d'onore
siete per la mia patria un monumento,
e simboli di gloria: o luminose
montagne, se voi fóste un dì teatro
d'ire e di morte, o altissimi dirupi
coronati di nebbie e neve eterna,
perchè non esser d'ora in poi, per sempre,
fari di pace, o dolci praterie
di fior perenni e di verzura eterna? »

Digitized by Google

Questo il vaticinio del Bardo, il quale va sognando e predicando la redenzione della patria e dei popoli. E nel suo desiderio di pace, di virtù, si rivolge un'altra volta al pubblico:

« . . . . . Signori, incoraggiate
il Bardo ne la sua mission di pace.
Senza dubbio così, per sentimento
alcuni, ed altri per ragione, e tutti
porgendo aiuto, arriverem ben presto
al regno di virtude e di giustizia,
vendicatore dei soprusi indegni,
riparator dei torti e delle ingiurie,
animator del senno e de l'ingegno:
e grideremo ai popoli: Alleluja!
Alleluja le valli e le montagne!
Alleluja in città come nei campi!
Alleluja pei Genii un dì vissuti
e che morendo nacquero a la gloria! »

Il Bardo si volge alle montagne, mentre il sole illumina con tutti i suoi splendori i Pirenei, che si disegnano iridescenti e fiammeggianti. Sulle vette si vedono apparire e trasvolare gli spiriti e le ombre dei grandi Genii della Patria Limosina e della Valle Pirenaica, intanto che gli esseri invisibili cantano il *Mottetto* del Sabato santo:

« O filii et filiae
Rex celestis, rex gloriae
Morte resurrexit hodie
Alleluja! »

Risuona ancora, assieme alle voci, la fanfara dei Pirenei; si ripete lo squillo lento e solenne delle tube e delle bùccine, mentre il *Prologo* all'azione storica si chiude con un *epilogo* ideale inneggiante alla patria, alla gioia, alla redenzione dei popoli avvenire.

Tutti i personaggi della Trilogia sono storici. Il *Conte di Foix* è Ruggero Bernardo, secondo di tal nome, detto il *Grande* per le sue prodezze e per le sue virtù civili e militari. Quando egli, vinto a Foix, abbandonato da tutti, vide perduta la causa e terminata la

Digitized by Google

sua missione si ritirò nell'abbazia di Bolbona, dove morì tra il 1242 ed il 1247. Fu questa precisamente l'epoca della caduta di Montsegùr, e colla perdita di questo castello, svanì ogni speranza di riconquistare la patria.

La *Contessa di Foix*, Ermessinda, era catalana e figlia di Arnaldo, visconte di Castelbò. Sposata al conte nel 1202, morì nel castello di Tarascon, essendo stata cacciata da quello di Foix, nel 1230.

Bernardo Sicart di Marjevols fu un trovatore del Gevaudan; *Ramon di Miraval* era pure un trovatore assai noto. Entrambi trovarono rifugio presso i Foix.

Adelaide di Perantier, Gemeschia di Minerva e *Brunissenda di Caberet* furono dame di cui parlano assai le cronache galanti di quei tempi.

Raggio di Luna è pure personaggio storico, in parte. Una giovane moresca di tal nome fu fatta prigioniera nella battaglia di Tolosa (1212) e passò quindi in Provenza.

Il *Conte di Foix*, che si presenta nel terzo quadro, è il X conte Rugger Bernardo III e nipote di Rugger Bernardo II dei due primi quadri. Succedè al padre Ruggero IV nel 1265 e si unì al Re di Francia che riconobbe per suo Signore; accompagnò Filippo l'*Ardito* nellla spedizione di Catalogna.

Gli altri personaggi come *Ruggiero di Lauria* o sono abbastanza noti per la storia, o vengono illustrati a sufficienza negli appunti del poema, più sopra tracciati.

Il poema de *I Pirenei* è dovuto — già lo dissi — all'illustre penna di Victor Balaguer, il celebre uomo politico e letterato di Spagna, il chiaro filologo che scrisse un giorno, di aver imparato il *castigliano* per dovere di cittadino, il *catalano* per sentimento di patria, il *provenzale* per debito di gratitudine, e l'*italiano* come tributo d'amore.

L'opera sua, di cui mi sono intrattenuto, si pubblicò per la prima volta in versi catalani nel 1891. La seconda e la terza edizione apparvero successivamente nel 1892 e nel 1894. Fu tradotta e pubblicata in tedesco da Johan Fasteurath, in provenzale da Federico Mistral, in francese da Leonzio Cazaubòn, in inglese da Edwars Lidfors, in magiaro da Emilio Shalai, ed in italiano da Arnaldo Bonaventura.

Digitized by Google

E veramente un'opera letteraria di tanta mole e di sì grande importanza meritava tutta l'attenzione del mondo artistico; meritava l'amore entusiasta di un forte musicista catalano, come — non dubito — saprà ispirare in avvenire a maestri del pennello, quali la Catalogna ha dato in passato, illustratori degni di essa. Intorno al poema del Balaguer deve fiorire un'arte nuova; da esso dovranno scaturire sorgenti di sana, forte e robusta ispirazione. La penna ed il pennello, la lira e lo scalpello si uniranno per esaltare le glorie passate e le glorie avvenire dei Pirenei. La musica ha già dato il suo largo tributo con l'opera di Filippo Pedrell. Esaminiamola in tutte le sue parti, giacchè una concezione tanto vasta, sì felicemente ardita, sì fortemente audace come la Trilogia del Pedrell, il teatro lirico non avea prodotto, da Wagner in poi.

***

Filippo Pedrell, della cui opera, come ho detto, illustri critici e maestri d'ogni nazione si sono occupati diffusamente, è stato detto il *Wagner spagnuolo*. Tale asserzione infatti, dopo l'apparizione della Trilogia *I Pirenei*, si dimostra molto fondata. Egli è un seguace di Wagner, anzitutto per i principî estetici a cui informa il dramma lirico; è un seguace del grande lipsiano pel modo di usare della tecnica musicale, sviluppo e divisione della frase melodica, armonizzazione, istrumentale. Dove la concezione artistica del Pedrell invece diventa tipica, decisamente spagnuola, per non dire catalana, è nella scelta della materia prima, su cui sviluppare il grande quadro lirico che l'autore si propone di ritrarre e di colorire.

Da convinto *folklorista* — come ho detto più addietro — il Pedrell si è immedesimato del detto del P. Eximeno, sulla necessità di tornare alle fonti popolari dell'arte, non solo, ma altresì alle fonti storiche di essa, per le quali la Spagna, a torto, non andò celebrata per le scuole della polifonia vocale quanto si meritava, collocandosi, come avrebbe avuto diritto, fra la Fiandra e l'Italia.

Il critico francese Albert Soubies ha pubblicato di recente un opuscolo dal titolo *Musique russe et musique espagnole* (1), in cui

(1) Paris, 1896. Librairie Fischbacher.

Digitized by Google

prende ad esame l'opera vasta e complessa del Pedrell nel campo dell'archeologia, della storia, dell'estetica, sia della musica sacra che del dramma lirico. Non per questo vanno divisi tutti i criterî esposti dal Soubies. Indubbiamente la *routine* del vecchio melodramma italiano, penetrato là dove il genio di Bellini e di altri dei nostri sommi non aveva alcun riscontro, degenerò in un convenzionalismo deleterio per l'arte vera; ma è altresì certo che molti di coloro i quali oggi credono di essersi resi indipendenti da ogni influenza volgare, sono caduti in braccio al manierismo il più barocco di forma, il più vuoto di idee. Se un tempo il vecchio melodramma italiano, imperando ovunque, arrestò il cammino glorioso dell'arte, non neghi il signor Soubies che l'influenza della molle e fiacca maniera francese sia stata nel nostro tempo meno disastrosa, al pari di quella sedicente scuola wagneriana che snaturò ed uccise ogni caratteristica nazionale in Francia, in Ispagna, in Italia ed ovunque. L'egregio critico francese si limita a considerare l'Italia musicale moderna dai musicisti e dai compositori, intorno al cui nome si fa maggior chiasso. Se il suo sistema di critica avesse adottato per la Spagna, forse il nome di Filippo Pedrell non sarebbegli apparso in tutta la sua luce, in tutta la sua forza, e la Spagna musicale si dovrebbe giudicare soltanto da alcune opere che si sono eseguite per centinaia e centinaia di volte, e non dai *Pirenei* tuttora relegati negli Archivî del Teatro Reale di Madrid.

Quello che è certo si è che in breve tempo alcuni giovani musicisti italiani hanno compreso talmente il valore dell'opera del Pedrell, da uscire dal campo della semplice ammirazione platonica, per presentare al pubblico e far applaudire entusiasticamente i migliori squarci della Trilogia del maestro spagnuolo. Ciò valga a riabilitare — se vi era bisogno. — il calunniato pubblico italiano, il quale dopo tutto — per la verità storica — fu il primo a comprendere le bellezze del *Faust* di Gounod e della *Carmen* di Bizet a Milano — quando queste opere in Francia venivano ascoltate fra l'indifferenza generale — come fu dei primi ad accogliere entusiasticamente, nel 1873, il *Lohengrin* a Bologna.

Non discuto l'affermazione del Soubies là dove dice che il Pedrell, come i giovani russi, non seguono Wagner, quando questi sottomette musicalmente l'espressione lirica di ciò che i personaggi esprimono

Digitized by Google

con tutto l'inviluppo e la sovrapposizione orchestrale; e trovo giusto ch'egli rilevi la decisa avversione del maestro spagnuolo a germanizzare la sua concezione lirica. Infatti se ciò non fosse, l'opera del Pedrell perderebbe della sua massima importanza, del suo altissimo significato.

Fortunatamente a spiegare bene, chiaramente, esattamente i criterî, da cui il maestro spagnuolo è stato guidato nel creare il suo dramma lirico nazionale sul poema di Victor Balaguer *I Pirenei* — meglio di ogni altra critica contribuisce l'interessante opuscolo *Por nuestra musica (Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lirico Nacional)* pubblicato dallo stesso Pedrell fino dal 1891 (1). Vediamo di aiutarci con essa.

Secondo le giuste riflessioni del Pedrell, a comporre il dramma lirico spagnuolo non basta trattare un fatto storico o leggendario, in cui i costumi e le usanze del paese siano scrupolosamente osservate: neppure è sufficiente il concorso della lingua castigliana, come non basterà l'intercalare nella composizione musicale qualche vero canto popolare. Tutto ciò, all'assieme, non darebbe che una caratteristica apparente, inquantochè, a creare una musica veramente nazionale, non basta neppure la canzone popolare e l'arte del periodo primitivo, ma fa d'uopo ricorrere all'aiuto delle produzioni artistiche che il pensiero nazionale incarnano sicuramente. Il germe essenziale e reale d'un teatro lirico che si possa dire proprio ad una nazione e che forma in realtà una scuola distinta, tale da non confondersi con altre, riposa là dove sta l'intiera caratteristica, e cioè nella tradizione genealogica; nel carattere persistente e generale di tutte le manifestazioni artistiche omogenee; nell'uso di forme determinate, speciali al genio della razza, al suo temperamento, a' suoi costumi per una forza fatale incosciente; nell'espressione dei sentimenti; nella serie di studî e di opere che sviluppano, senza deviarli, tali elementi. Per tal modo se non propriamente il sistema, la sorgente dell'ispirazione sarà tipica e darà vita ad un'opera d'arte che si potrà ritenere veramente nazionale.

Il Pedrell considerando, attraverso la storia del melodramma in Ispagna, quel periodo di decadenza per il quale l'arte italiana, affatto

(1) Barcelona. Imprenta de Henrich y C^a^.

Digitized by Google

convenzionale nella forma e nella condotta, ebbe la maggiore influenza sull'arte spagnuola, deplora, e ben a ragione, come oltre rappresentare esso un disgraziato e fatale abbandono dalle vere e sane tradizioni italiane, le quali si riallacciano a Palestrina ed alle *nuove musiche* della Camerata dei Bardi, abbia completamente soffocato anche nel suo paese ogni ricordo, ogni tradizione nazionale, cancellando, quasi, i nomi, certo seppellendone le opere, di Morales, di Victoria e d'altri sommi. « Anzi, aggiunge egli, la nostra decadenza fu assai più deplorevole che non quella d' Italia, inquantochè l'Italia trovò — buono o cattivo — un genere nuovo di arte, di cui si resero poi tributarie tutte le altre nazioni, la Spagna innanzi a tutte ».

A tre grandi epoche storiche risale il Pedrell onde attingere norme nell'esposizione del suo ideale estetico: alla Prefazione alle *Nuove musiche* di Caccini, stampata nel 1601; alle Lettere dedicatorie dell'*Alceste* e *Paride ed Elena* di Gluck, pubblicate nel 1769 e 1770; all'*Opera e Dramma* di Riccardo Wagner, che vide la luce nel 1852.

Ripetere qui in cosa consistano le teorie enunciate in tali documenti, credo affatto inutile; inquantochè esse oramai vennero discusse ampiamente, studiate profondamente, applicate largamente. Anche per il Pedrell il grande principio sta nel cercare di dar vita ad una forma d'arte di cui la musica non rappresenti — presa a sè — che uno dei mezzi i quali debbano concorrere a formare il dramma lirico. Nell'applicazione tale principio era già stato adottato superbamente da Riccardo Wagner. Infatti poesia, mimica, pittura, sono elementi che nel dramma lirico wagneriano non dovrebbero mai disgiungersi contribuendo essi a formare con la musica un tutto organico. Dove il Pedrell comincia precisamente a divenire originale, tipico, prettamente spagnuolo, è nel modo con cui egli riesce, nel suo dramma lirico, a far concorrere, con gli elementi su citati, la tradizione popolare e la tradizione artistica per le quali la Spagna musicale va segnalata. Come la scenografia ed i costumi render devono il carattere dell'epoca illustrata nel poema che il Pedrell ha musicato, così la musica, per lui, deve portare l'impronta della tradizione nazionale e contribuire a completare il gran quadro del dramma lirico spagnuolo.

Ciò ha pensato l'eminente compositore spagnuolo, ed i suoi criterî ispirati alla tesi del P. Eximeno ha saputo vigorosamente esplicare

Digitized by Google

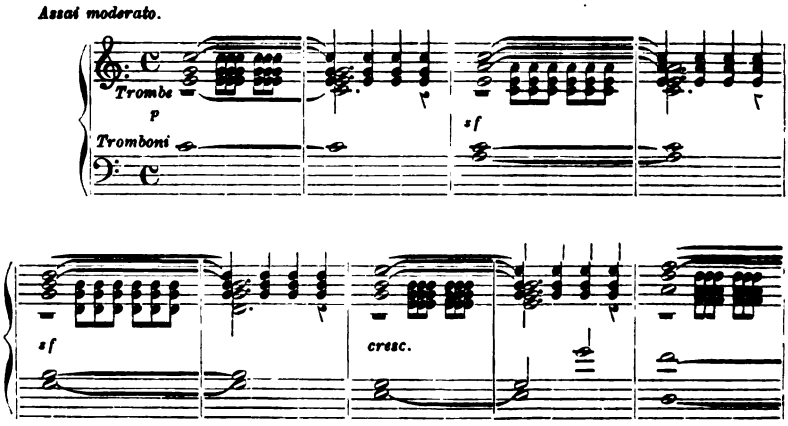
nella *Trilogia* « I Pirenei », che ci accingiamo ad esaminare diffusamente. La *Cansone popolare*, la *polifonia vocale*, la *melopea mozarabica*, il *falso bordone*, la *salmodia*, tutto ciò che costituisce la tradizione musicale del suo paese ha servito al Pedrell per dar vita al suo robusto e grandioso dramma lirico, alla sua ardita e variata concezione. Veda il lettore se ciò non sia evidente.

***

Dal poema di Victor Balaguer il Pedrell ha preso i punti salienti, pur conservando inalterato lo sviluppo dell'azione. Infatti le proporzioni originarie del poema avrebbero sorpassato di troppo la misura adatta ad una concezione creata per le scene. E fece bene a compendiare con criterî scrupolosi, e con rispetto assoluto, l'opera del poeta (1).

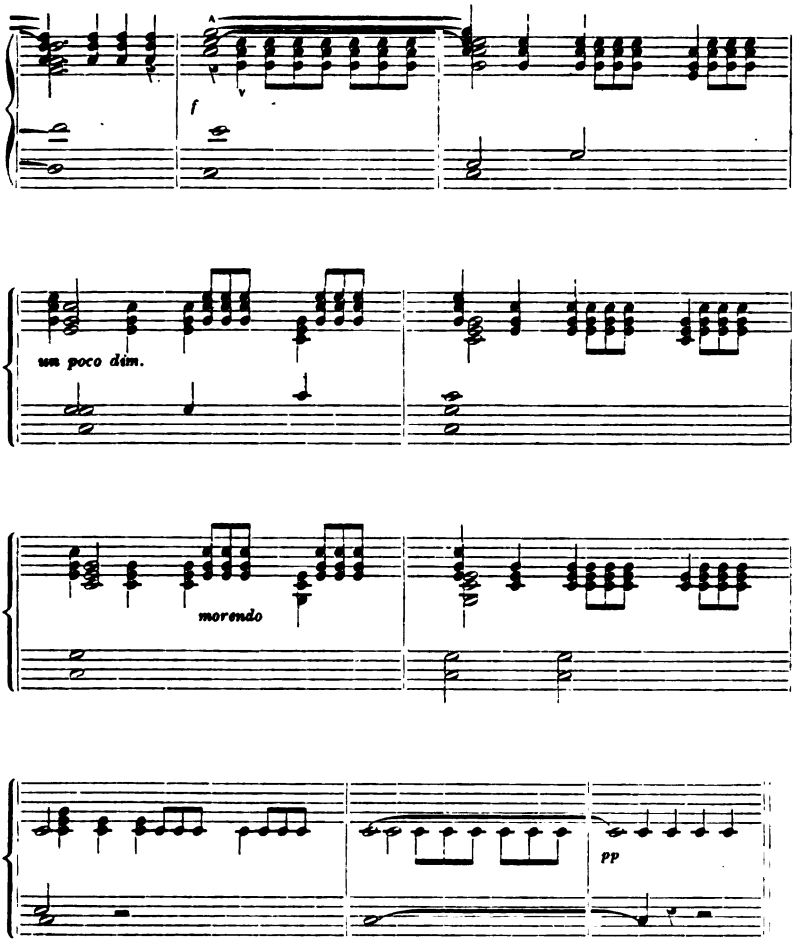
All'alzarsi del sipario per il *Prologo*, il lettore, dagli appunti che ho esposto riassumendo il poema di Balaguer, sa di trovarsi fra le valli de' Pirenei ove un Bardo canta le glorie e le sventure della sua patria.

Le tube e le búccine da lontano intonano la lenta e solenne fanfara de' Pirenei, svolta su sei accordi tonali che nella medesima progressione si ripresenteranno poi nell'*Alleluja* alla fine del *Prologo*.



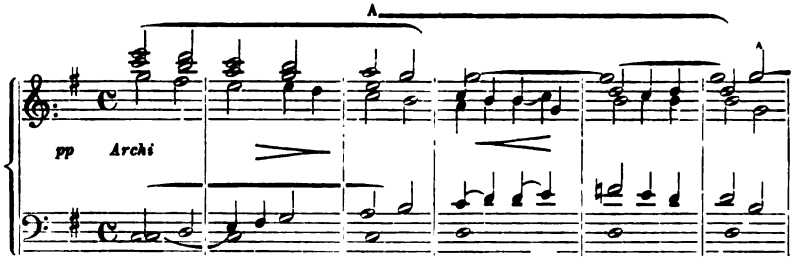
(1) La traduzione italiana del testo poetico usato dal Pedrell ne *I Pirenei* è dovuta al Señor D. José Mª de Arteaga y Pereira.

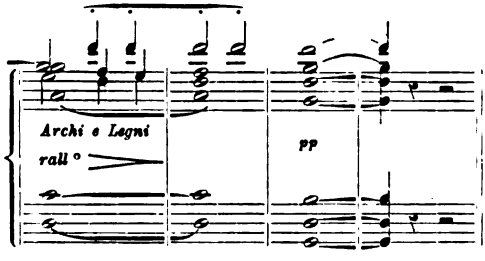
Digitized by Google



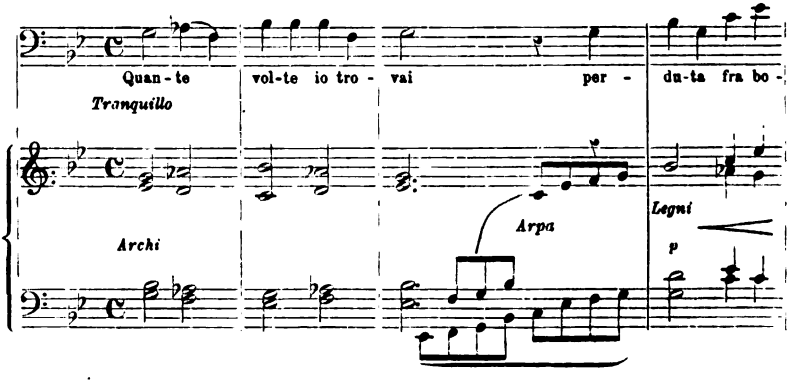
L'orchestra, quindi, sommessamente, affidata ai soli archi, attacca la *marcia armonica*, piena di sapore mistico, quale pure si riudrà nel corso del *Prologo* a frammenti, ed amplificata e meglio colorita, alla chiusa finale, alloraquando il coro, in una potente salmodia, inneggierà alla grandezza, alla felicità avvenire de' Pirenei. La cadenza ad A, di perfetto sapore antico, venne tolta dal Pedrell da un *Benedictus* a 4 voci di Juan Ginés Pérez che fu maestro di cappella alla Cattedrale di Valenza nella seconda metà del secolo XVI.

Digitized by Google

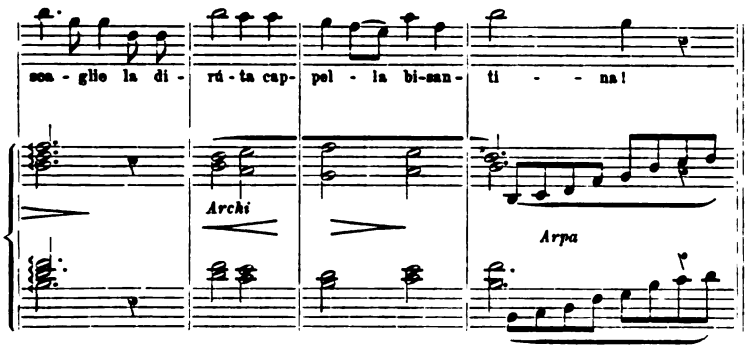




Il Bardo, sorretto qua e là da tocchi d'arpa e da armonie d'archi e legni, comincia a dire della Trilogia e dei trovatori che per primi ne narrarono le vicende, si incoraggia quando accenna alle grandezze di cui furono testimoni « I Pirenei », sino a che ricordando « *la diruta cappella bisantina* » svolge una queta melopea in cui si insinuano lievemente i tocchi dell'arpa coi quali il Bardo si accompagna



Digitized by Google



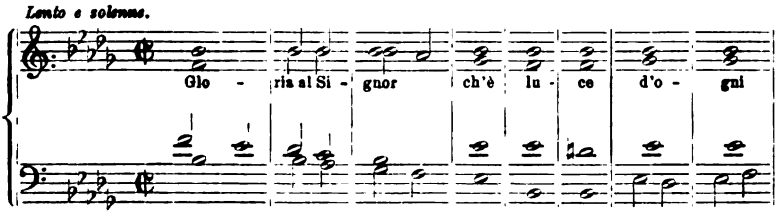
Dai dirupi fra i quali s'è trovato solo e deserto ascoltando voci attristite ed addolorate, s'alzano i canti degli spiriti invisibili.

Dapprima su un lieve mormorio dei violini iniziano i violoncelli una progressione ascendente che cresce man mano di intensità e di forza sino a che, fondendosi con la marcia armonica, cantano sulle note più acute aiutati dai clarini i quali riprendono un frammento della prima progressione. A questo punto è rimarchevole la prima apparizione del *leitmotiv*.

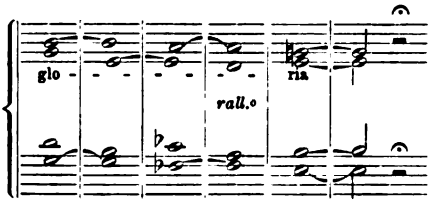
Le Laudi del Signore, mormorate dagli esseri invisibili che il Bardo va evocando, sono dettate su una splendida melodia, tolta da un *falso bordone* in primo tono che il Pedrell già illustrava nella *Bibliografia Musical Española*, traendola da una raccolta di canti liturgici tradizionali pubblicata in Valladolid nel 1565 da *Fr. Thomas de Sancta Maria.*

Nell'opuscolo *Por nuestra musica* il Pedrell riporta appunto l'intiero brano in notazione antica, secondo l'edizione originale, composto precisamente sulle parole: *Lauda anima mea Dominum — Laudabo Dominum in vita mea*, ecc.

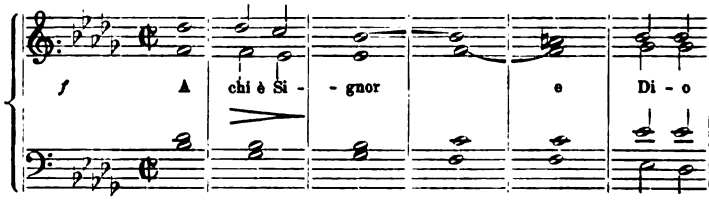
Ecco lo spunto di questo superbo squarcio polifonico:

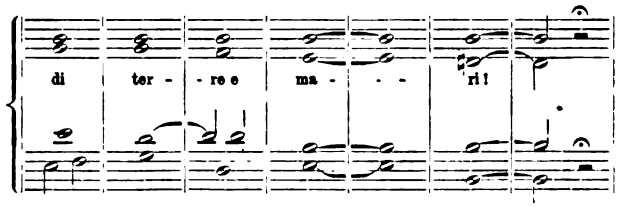


Digitized by Google



Osservi il lettore lo strano e bellissimo inganno all'undecima battuta: meglio ancora rilevi tutta la purezza della linea melodica tracciata nell'inciso che segue:





Il Bardo ravvisa, là su una cima, il gran castel di Foix, e ne ricorda la superba grandezza: ne ricorda la fierezza indomita, racchiusa nel celebre motto TOCCAMI SE OSI, scolpito sulle porte, trapunto a vivi colori sulle bandiere. Questo motto ha dato occasione al compositore di dettare una delle più superbe frasi musicali che istrumentata magistralmente è d'una efficacia imponente. Tale frase costituisce un nuovo *leitmotiv* di cui coglieremo più innanzi tutte le varianti, gli sviluppi e le frazioni, giacchè rappresentando il motto, l'idea madre dello svolgimento drammatico, anche la frase musicale penetra attraverso tutta la Trilogia come motivo tematico de' più importanti.

Digitized by Google

Sì to - - sto col pen - non che scri - -

A tempo

pp *poco cresc.*

Archi e Legni.

ve in a - - - ria suo mot - to bat - ta -

con calore

Ottoni

Con ardore.

glier *Toc - - ca - mi s'o - si.*

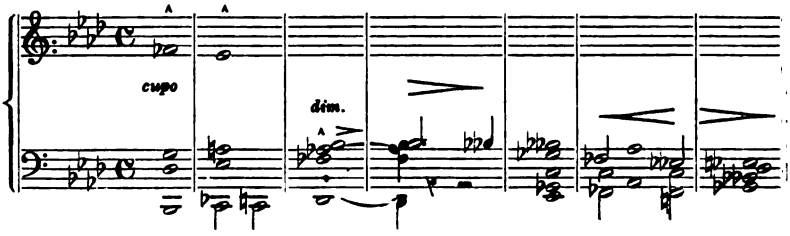
sfz

ecc.

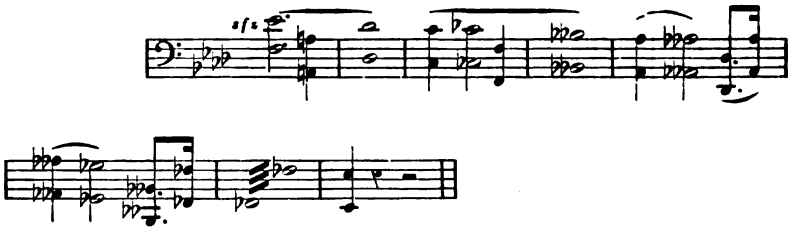
Fa seguito poi lo splendido coro della *Corte d'amore*, in cui le voci e lo strumentale vigoroso si fondono mirabilmente in una frase ampia, ispirata; sebbene qua e là sembri ricordare, specie nella prima parte, il *Coro dei pellegrini* nel *Tannhäuser*.

Digitized by Google

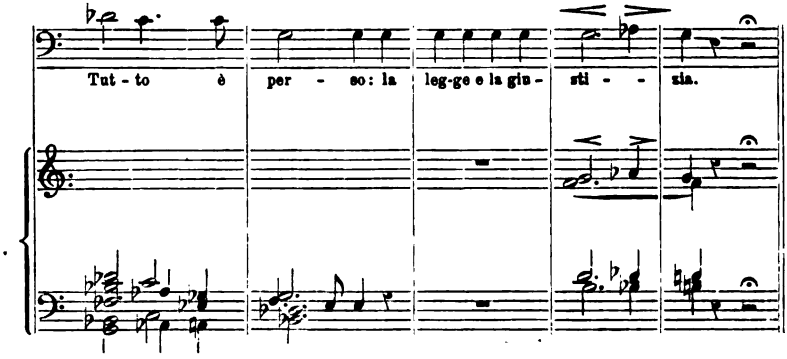
Ma il Bardo vede sulle cime di Monsegùr le spire del fuoco e del fumo salire in aria. L'Inquisizione compie la sua opera terribile. Foix è caduto. Ed ecco che il tema del *Toccami se osi* riappare sotto altra veste, dato ai claroni ed ai fagotti, a cui si uniscono poscia le viole divise.



La variante di questo tema si innesta nel motivo dell'Inquisizione quale nel corso della Trilogia udremo spesse volte al comparire in iscena del Cardinal Legato o degli Inquisitori.



Dopo un breve inciso degli Inquisitori (bassi) vediamo raggrupparsi due dei temi principali sin qui uditi sui quali si impernia ancora la frase del Bardo:



Digitized by Google

E quando il Bardo pensa alle grandezze scomparse, il tema di Foix ritorna come *soggetto aggravato;* quando si sovviene dei conti e dei baroni d'Aragona e Catalogna che son là pronti con la spada in pugno a difendere le frontiere de' Pirenei, è la marcia armonica — arricchita della progressione dei violoncelli che evocati avea gli spiriti invisibili i quali sono i protettori della patria — che si ripete in tutta la sua serena ampiezza.

Tutto lo squarcio il quale ricorda le imprese di Filippo l'*ardito* è di una magniloquenza, di una fierezza, di una idealità così robusta da far pensare alle pagine più grandiose di Wagner. A questo punto il Bardo mi ricorda la nobiltà d'accento con cui l'autore dei *Meistersinger* fa cantare Hans Sachs nel III atto della sua commedia lirica così celebre.

Ma l'eco dei trionfatori di Panissars si alza potente, entusiastico. Nuove immagini mi riappaiono alla mente. Questo superbo coro può forse far riscontro a quello dei marinai che rivedono la Cornovaglia nel finale I del *Tristano ed Isotta.* Trascrivo puramente la parte corale.

Con entusiasmo. Is - sa - te le in - se - gne, quai stem-mi d'o - nor. E u -

Allegro moderato.

di - te o-gni e - co qual gri - da: Vit - to - ria! Vit - to - ria, A-ra -

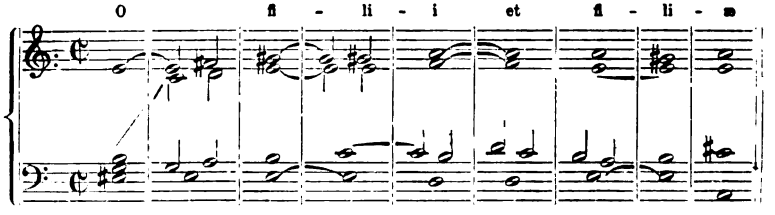
go - na pe'l re tuo Si - gnor! Vit - to - ria, A-ra-go - na, pel re tu - o Si - gnor!

Digitized by Google

Il Bardo si volge in tono profetico alle sue superbe montagne, ed allora la fanfara de' Pirenei squilla in tutta la sua imponenza. Ricordando le parole del conte di Foix, pronunciate innanzi di salire il rogo, parole auspicanti il riscatto, la redenzione della patria, un piccolo inciso della frase cantata dal Foix al finale del II quadro fa appunto capolino cadenzando con il tema del *Toccami se osi.*

Tutta l'epopea cavalleresca attraverso il secolo XIII ha ricordato il Bardo nella sua visione. Egli si volge di nuovo al pubblico con gli stessi accenti con i quali ha parlato la prima volta: le precise frasi musicali si ripetono, meglio amplificate da un più robusto istrumentale; il colore si fa sempre più vivo ed intenso; le parole del Bardo assumono un tono profetico, e sui primi *Alleluja* ch'egli innalza al cielo, ascoltiamo ancora la marcia armonica, con la progressione ascendente dei violoncelli e dei clarini. Quale *cadenza transitoria* si ripete la fanfara de' Pirenei, e poscia attacca il grandioso *Mottetto*, affidato a tre diverse fazioni, che, quale inno di gloria, chiude il *Prologo* alla Trilogia.

Il Pedrell ha costruito il tema di questo *Mottetto* — trasformandone la forma e la sostanza — con due brevissimi frammenti di due distinte composizioni dello spagnuolo Cómes (*Lamentazione* ad 11 voci in tre cori, e *Salmo* « Cum invocarem » a 5 voci). Aggiunge il Pedrell nel dare questa informazione (1): « Da quanto ho qui esposto si devono dedurre i risultati offertimi da una tale trasformazione; gli sviluppi armonici che si sono potuti ottenere fanno comprendere quali effetti magistrali possa produrre la polifonia antica, magnificata, per dir così, dalle ampiezze, dalle sonorità, dai progressi tecnici, e da tutti quei mezzi che possiede l'arte moderna ».



(1) *Por nuestra musica*, pag. 65 e 66.

Digitized by Google

Questo inizio passa successivamente alle due altre fazioni per progressione di quarta. Il primo inciso in cui la polifonia più pura si svolge gradatamente è il seguente:

O fi - li - i, O fi - li - i et fi -

Primo Coro

O fi - li - i et fi - li - i et

O fi - li - i, O fi - li - i et fi -

O fi - li -

Secondo Coro

O fi - li - i, O

li - - m,

fi - li - m,

li - m,

i, O fi - li - i et fi - - - - li m,

fi - - - li - i et fi - - - - li m,

O fi - li - i et fi - li - m,

Digitized by Google

Ad un andamento progressivo che passa successivamente ai tre diversi cori, succede di nuovo il tema qui sopra esposto; poi una lenta progressione su un pedale, alla dominante del tono, prepara i primi e sonori scoppî dell'*Alleluja* che accalorandosi man mano van ripetendosi sul tema della marcia armonica e poscia, in una grande perorazione, sulla fanfara de' Pirenei che squilla e si ripercuote nelle voci, in orchestra, su in alto dalle trombe e dall'organo.

È questo un quadro michelangiolesco dalle linee severe ed imponenti, dai vividi colori; un quadro luminoso di sublime grandezza e maestà, tale da bastare a creare la fama del compositore che l'ha ideato, tracciato e colorito tanto superbamente.

(Continua).

G. Tebaldini.

Digitized by Google

LE DRAME LYRIQUE FRANÇAIS

Dès à présent, toute discussion me paraît close sur ce point capital: La Musique dramatique, dont les lois, magnifiquement promulguées par Gluck en la préface-bible d'*Alceste*, furent violées de la plus outrageante manière dans la suite des temps, se réhabilite enfin de ses erreurs et revient à la vérité, à la logique, et, par cela même, à la beauté.

Son évolution, reconnue. légitime et nécessaire, ne soulève plus nulle part de polémiques et de querelles. Tout homme sensé, quelque soit le régiment d'art auquel il appartienne, s'incline aujourd'hui devant l'effort accompli et en accepte les conséquences. Il comprend que le théâtre musical, comme le théâtre littéraire, doit vivre de passion, de mouvement, d'humanité, et non de formules commodément modifiables au gré des interprètes-virtuoses; que le règne arbitraire de la cavatine, du couplet à vocalises, d'insignifiance absolue, est aboli, faisant place à la liberté des scènes, des tableaux, des œuvres entières. Il exige que le rôle de l'orchestre soit non plus passif mais actif, que la symphonie, d'accord avec le chant, prenne part au drame, commente les sentiments des personnages de ce drame, éclaire leurs âmes, les jette en l'atmosphère qui leur est propre. Il veut que ces personnages cessent d'être figés dans le récitatif, l'air, le duo conventionnels et il demande qu'ils agissent et s'expriment selon la vraisemblance de leurs caractères.

Sur ces points, je le répète, la bataille, jadis si terriblement, si sauvagement engagée, est finie et, à cette heure, personne, je crois, ne s'avise de contester la victoire des idées nouvelles.

Mais les luttes d'art, vieilles comme le monde, sont aussi comme lui éternelles, ce qui est bien heureux, d'ailleurs. Elles renaissent

Digitized by Google

en ce moment, non moins vives qu'autrefois, et les questions qu'elles mettent en jeu me semblent d'une extrême gravité. Je vais essayer de les préciser.

***

L'évolution dont je parle n'a pu aboutir que grâce au magnifique et bienfaisant génie de Richard Wagner. Hué, bafoué d'abord, traité en son pays comme ailleurs de fou furieux, de révolutionnaire impuissant, de mauvais poète et de médiocre musicien, le sublime réformateur qui, comme on sait, était doublé d'un ardent polémiste, imposa peu à peu ses volontés par la théorie et la pratique, et acclamé, divinisé enfin, adoré à l'égal d'un Homère et d'un Beethoven, de la scène du théâtre-temple de Bayreuth, il cria au peuple allemand qui, après l'avoir insulté et méconnu, se prosternait devant lui, les fières paroles que chacun devrait retenir et méditer: « Maintenant, vous avez un art ».

En effet, si cet art, par sa splendeur, sa noblesse, son éloquence, son humanité est universel, par son esprit même, il reste absolument national, et c'est ce qui fait toute sa force. Franchissant les frontières, bouleversant le monde, troublant du nord au midi les âmes les plus dissemblables, évangélisant aux quatre coins de la terre, le rédempteur providentiel Richard Wagner n'en demeura pas moins allemand, et aussi bien dans l'essence de ses ouvrages que dans leur forme, il témoigna de sa fidélité à la race germanique. Issu du conte populaire, son œuvre est allemand, foncièrement allemand, et de philosophie et de physionomie et de conception et d'exécution. En l'édifiant, il écrivait ces mots qu'il n'est pas inutile de reproduire ici: « Oh! ma patrie allemande, combien je dois t'aimer, combien je dois m'exalter pour toi! Combien je dois aimer le peuple allemand, qui, aujourd'hui encore, croit au merveilleux de la plus naïve légende, qui, aujourd'hui encore, en sa virilité, éprouve les doux, les mystérieux frissons qui firent tressaillir son cœur pendant sa jeunesse! Ah! l'aimable rêverie allemande! Quel bonheur j'éprouve à être allemand! »

***

Donc, il faut y revenir, nul n'a pu se soustraire à l'influence wagnérienne. Producteurs et spectateurs se sont mis d'accord — une

Digitized by Google

fois n'est pas coutume — pour admirer et profiter. Dans les pays qui chantent encore: l'Italie, la France, la Russie, la Norvège, l'Allemagne, cette influence a eu des résultats assez différents. En Allemagne, il nous paraît que Wagner, ogre et géant, a tout dévoré, tout anéanti. (Je reste, bien entendu, sur le terrain du Drame lyrique, et je ne parle pas de la Symphonie pure, qui compte là des représentants de grande valeur.) Seul ou à peu près, M. Humperdinck, avec sa délicieuse féerie enfantine *Hänsel et Gretel*, très inspirée musicalement des *Maîtres Chanteurs*, et, par suite, très allemande, a conquis sa place au soleil. Celui-là demeure fidèle à sa race, employant le lied populaire, le développant, l'harmonisant, l'instrumentant à l'aide des subtiles ressources de la polyphonie moderne, croyant, lui aussi, « au merveilleux de la plus naïve légende ». En Italie, le maître illustre et puissant, devant qui tout artiste a le devoir de s'incliner, M. Verdi nous a donné un exemple de rare noblesse et de magnifique sérénité. Glorieux autant qu'il est possible de l'être, ayant depuis longtemps précédé Wagner dans l'apothéose, en un superbe élan d'enthousiasme, sans renier ses vingt-cinq partitions de jeunesse, il se convertit à la religion nouvelle, refait de fond en comble son éducation, et donne *Aïda*, *Otello*, *Falstaff*, mais ne se dénationalise pas. Ses derniers opéras demeurent italiens, foncièrement italiens, et rien n'empêche qu'ils ne portent comme épigraphe la phrase que j'ai citée: « Oh! ma patrie, combien je dois t'aimer, combien je dois m'exalter pour toi! » Pareil esprit honore grandement la récente et vaillante pléïade des continuateurs de M. Verdi. En Norvège et en Russie, la chanson populaire est une source enchantée où tous les musiciens boivent encore. Là aussi, MM. Grieg, Swendsen, Rimsky-Korsakow, Glazounow, sont considérés, à juste titre, comme des compositeurs nationaux.

En France, c'est autre chose. Pour des raisons étrangères à l'art, le wagnérisme a été long à s'acclimater. Alors que l'on sifflait au Concert-Pasdeloup les préludes de *Lohengrin* et de *Tristan*, l'ouverture de *Tannhäuser*, la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*, MM. Reyer, Saint-Saëns et Massenet ont mis en pratique certaines des théories nouvelles sans briser cependant les formes de l'Opéra et sans cesser d'être de leur pays. C'est à ce dernier trait qu'ils doivent d'avoir conservé la prépondérance. Peu à peu, cependant, Richard

Digitized by Google

Wagner s'est imposé à notre foule. Son triomphe chez nous a pris alors des proportions d'autant plus grandes que son échec avait été jadis plus complet et plus cruel. Et ce fut dans toutes les classes de la société française un affolement, très justifié, je m'empresse de le reconnaître, par la splendeur incomparable de l'œuvre victorieux, mais dont les conséquences peuvent être meurtrières pour notre art, si personne n'y met bon ordre. Que les partitions, autrefois méprisées, ornent maintenant tous les pianos; que nos théâtres, que nos Sociétés symphoniques rivalisent d'ardeur wagnérienne, j'y applaudis des deux mains, car il faut que l'éducation du public s'achève et que le terrain musical s'ensemence pour de prochaines récoltes, mais que l'inspiration de nos jeunes compositeurs se stérilise en s'asservissant au succès et à la mode, voilà ce que je ne saurais admettre et mieux vaut mille fois « tomber avec grâce », comme l'a dit M. Reyer, en restant soi-même et en courant la chance de se relever avec gloire que de se tenir debout, tant bien que mal, immobile et prudent, et barrer ainsi la route aux idées en marche.

***

Car, aussi vrai que le wagnérisme ne sera pas la barricade qui arrêtera l'art français dans sa course à l'honneur, il est malheureusement indiscutable que nombre de nos nouveaux musiciens, tant est vif chez les mieux doués le désir de l'immédiate réussite, aliènent aujourd'hui leur indépendance, oublient la fidélité qu'ils doivent à l'esprit de leur race, se dénationalisent et, pastichant l'œuvre germanique déjà ancien et point conforme aux exigences de nos âmes, ne sont ni de leur temps ni de leur pays. Déjà un très sérieux mouvement de réaction s'indique, auquel prennent part MM. Gustave Charpentier — à qui je regrette qu'aucun théâtre n'ait encore ouvert ses portes —, Xavier Leroux et d'autres vaillants que je voudrais pouvoir nommer ici, mais le mal persiste qu'il faut combattre.

Pour ma part, — je ne parle de moi que contre mon gré et parce que l'on m'en prie — admirateur fervent de Richard Wagner, je n'ai jamais cessé, dans mes œuvres et dans ma critique, de défendre la cause de l'art français. En composant *le Rêve*, *l'Attaque du Moulin*, *Messidor*, drames point légendaires mais bien contemporains, très français d'action et de sentiments, j'ai eu la constante

Digitized by Google

et ferme volonté, chantant la douceur de l'amour mystique, l'abomination des injustes guerres, la nécessité du glorieux travail, de faire acte de français et de moderne. Et je suis fier d'avoir été aidé dans cette tâche et de l'être encore par le maître de notre littérature, par mon cher et grand ami Émile Zola, qui n'est pas seulement pour moi un collaborateur, mais bien un véritable inspirateur.

Tout le monde le sait: *Messidor* a soulevé des polémiques et des querelles terribles. Quoi donc! On déclamerait sur la scène de l'Opéra, où tant de livrets en vilains vers de mirlitons jouissent de l'impunité, un poème en belle prose simple, vigoureuse, cadencée, musicale? Ce poème, clair, émouvant, logique, de consolante et sereine philosophie, glorifiant notre noble terre de France dans ce qu'elle a de plus magnifique: sa fécondité rédemptrice, son blé sauveur, dispensateur de la vie et de la joie, ce poème, d'essence nationale pour ainsi dire, n'aurait point été tiré d'un roman de chevalerie ou d'histoire par quelque professionnel patenté? Mais son succès serait la ruine d'une industrie. Aussi, quel émoi dans le camp des librettistes. Tous écrivent aux journaux des protestations indignées et comiques. Celui-ci, dans son trouble furieux, pour protéger ses intérêts, invoque « la Sainte Routine ». — Je n'invente rien. — Celui-là, qui met plus d'esprit dans ses lettres que dans ses pièces, plaisante agréablement. Un seul, en ce gai concert d'imprécations, fait entendre une parole raisonnable en affirmant que les vers plats sont moins rares que la prose lyrique. Il est vrai que M. Louis Gallet est un bon poète et un loyal artiste, avec qui je m'honore d'avoir collaboré.

Les compositeurs, wagnériens militants, ont aussi de l'inquiétude, non pas à cause de mon humble musique, incapable certes de leur donner le moindre ombrage, mais en raison du caractère très net de la tentative. Tout de même, si cela réussissait en France, cette manifestation française, ce serait la fin lamentable des pastiches étrangers, et il faudrait bien alors faire acte personnel et créateur, ce qui est la chose vraiment difficile et scabreuse.

***

de le dire, cette manifestation est la consé-
le, parfaitement logique de l'évolution dont

Digitized by Google

personne ne nie plus le triomphe. Puisque les formules de l'Opéra sont brisées, puisque l'air, le récitatif, le couplet sont abolis, faisant place au Drame musical, aux scènes chantées sur le commentaire continu de l'orchestre, pourquoi ne pas accepter la liberté complète et définitive? Cette liberté, la prose l'apporte dans les amples plis de sa phrase à la fois souple et ferme, désemprisonnant tout: le dialogue, qui pourrait alors s'établir, se développer sans contrainte, uni à la conversation instrumentale; la mélodie, qui jaillirait alerte, superbe, grave, tendre ou puissante, joyeuse certainement d'échapper au joug de la cadence et de la rime; la symphonie qui, jamais interrompue, chanterait, s'éléverait, s'apaiserait selon les caprices du musicien, selon les nécessités de l'œuvre; l'expression qui deviendrait plus juste par le mot plus précis, l'inspiration, la forme, tout enfin s'épanouissant dans la pleine indépendance que l'art réclame pour grandir et vaincre.

D'autre part, rien n'est aussi contraire à la modernité que le recul en les brouillards de la légende, rien n'est aussi opposé à l'esprit de notre race que la conception du bonheur dans la mort. Nous sommes des gens qui persistons à aimer le soleil, la vie pour ce qu'ils ont de bon, de réchauffant, de fécondant, et nous croyons encore à la joie, à la beauté ici-bas. Si les religions s'effondrent, gardons au moins en nos cœurs quelque culte qui nous donne confiance pour marcher résolument vers l'avenir. Vienne donc, afin que l'on s'incline devant lui, le compositeur français qui, profitant des dernières conquêtes de la musique, ayant le noble désir d'y ajouter les siennes, se souviendra des paroles de Richard Wagner et s'écriera en édifiant l'œuvre attendu: « Oh! ma patrie française, combien je dois t'aimer, combien je dois m'exalter pour toi! Combien je dois aimer le peuple français qui, aujourd'hui encore, croit au merveilleux du soleil et de la vie, qui, aujourd'hui encore, en sa virilité, éprouve, de la joie et de la beauté, les mystérieux frissons qui firent toujours tressaillir son cœur! Ah! l'éternelle fertilité française! Quel bonheur j'éprouve à être français! »

Et je suis tranquille; ce compositeur viendra tôt ou tard, car le Drame lyrique français ne peut mourir.

ALFRED BRUNEAU.

Digitized by Google

“ MESSIDOR „

DRAME LYRIQUE EN QUATRE ACTES ET CINQ TABLEAUX,
POÈME DE M. ÉMILE ZOLA, MUSIQUE DE M. ALFRED BRUNEAU.

Messidor, — bien que la musique en soit admirable, nous tenons à le déclarer tout d'abord — est une œuvre équivoque, à la fois très hardie et timide, où l'esprit d'indépendance et d'innovation fait de tels sacrifices à des habitudes surannées, que l'impression finale, malgré la grandeur de l'effort et du talent, est douteuse. Ce reproche s'adresse sans doute au librettiste beaucoup plus qu'au compositeur, artiste sincère et inspiré; mais, dans les observations qui vont suivre, nous les considérerons comme solidaires. Entendons-nous bien sur le sens et l'objet précis de cette critique. Nous reconnaissons que le poème de MM. Zola et Bruneau, si l'on en considère le fond essentiel, sans s'arrêter aux accessoires, est original, et qu'il tend, sinon à transformer le drame

M. ALFRED BRUNEAU.
(Photo - Benque et Cie).

Digitized by Google

lyrique, au moins à changer son orientation; en second lieu, nous ne chicanerons nullement les deux auteurs sur le principe même de leur esthétique et de leur entreprise; nous nous abstiendrons, proscrivant surtout les plaisanteries faciles, de rechercher si, théoriquement, ils ont tort de puiser à telle source d'intérêt plutôt qu'à telle autre, d'aimer ceci et non cela, de vouloir introduire dans l'opéra le réalisme amer de la vie contemporaine au lieu de la légende, de l'histoire, ou de la pure fantaisie; nous leur concédons volontiers que partout où est la vie, partout où travaille et souffre l'humanité, l'expression musicale peut fleurir; que l'artiste n'est pas nécessairement condamné au culte perpétuel du sujet « noble », qu'enfin la vieille distinction qui admet encore des personnages *musicables* et des personnages *non musicables* est une distinction superficielle. Mais, nous plaçant à leur point de vue, nous demandons: sont-ils restés fidèles à leur propre système? Ce qu'ils ont voulu faire, l'ont-ils fait franchement et complètement, avec logique et avec unité? Quelle est la valeur, en soi, de la musique qu'ils nous apportent? enfin, si le public s'est montré un peu réfractaire à une œuvre de haute valeur, quels sont les motifs de ce dissentiment? Cette dernière question ne peut être éludée, car *Messidor*, malgré son titre d'heureux augure, à déjà essuyé quelques bourrasques; à la fin de la première représentation, on a pu craindre un retour précoce de Nivôse mêlant une bise désagréable à la chanson des blés d'or, et la moisson a paru compromise, sinon perdue sans retour.

Jusqu'à aujourd'hui, l'opéra était moins appliqué à copier la vie contemporaine qu'à la faire oublier. Lorsqu'il sortait du domaine de la fable pour toucher à des évènements réels, comme l'ont fait Meyerbeer et Saint-Saëns, il voulait le recul des siècles et le cadre idéalisé de l'histoire. Le versificateur et le musicien semblaient dire au public, comme Joss et Zéno à la marquise de Luzace, dans la *Légende des siècles:*

Si tu veux, faisons un rêve;
Montons sur deux palefrois:
Tu m'emmènes, je t'enlève,
L'oiseau chante dans les bois!.....

Wagner, on le sait, n'a fait qu'exagérer cette tendance générale et traditionnelle, puisque, dans la Tétralogie, on trouve des divinités,

Digitized by Google

des héros, des monstres de tout ordre, mais pas un seul homme. Substituer à cet esprit romanesque des sujets dont les éléments soient tirés de la vie commune et actuelle, tel est, en deux mots, le programme affiché par M. Bruneau. Ce qu'il veut proscrire, c'est le personnage à casque, l'amoureux chimérique arrivant sur la scène dans une nacelle traînée par un cygne et disparaissant dès qu'on l'oblige à dire son nom; ce qu'il veut faire chanter et magnifier avec la polyphonie instrumentale, c'est l'homme moderne et bien vivant, l'ouvrier des villes, le paysan, l'industriel, celui qu'il a pu voir et observer de ses propres yeux. Dans l'*Attaque du Moulin*, il avait traité un épisode de la guerre de 1870-71; il répète aujourd'hui qu'il veut « être de son temps et de son pays, faire œuvre de moderne et de français ». C'est là, en somme, une application tardive au grand opéra de cet esprit d'observation qui a transformé dans notre siècle la peinture, le roman, le théâtre, tous les genres littéraires, presque toutes les formes de l'art et de la pensée. Un autre compositeur de très grand talent, M. G. Charpentier, qui se flatte d'écrire de la musique anarchiste (ou socialiste?), s'en est fait l'apôtre; M. Massenet lui-même ne vient-il pas d'achever *Sapho*, d'après le roman d'Alphonse Daudet, sujet parisien, c'est-à-dire deux fois moderne? Cette nouveauté a d'ailleurs, comme tant d'autres, des précédents nombreux; je rappellerai simplement les discrètes illustrations musicales de l'*Arlésienne* par Bizet, les *Noces de Jeannette*, humble type du drame (dans un genre inférieur, il est vrai) tel que l'entend M. Bruneau, la *Xavière* de M. Th. Dubois .....

Le sujet de *Messidor*, selon la déclaration de M. Zola, est le travail (agricole, industriel). Nous sommes dans le département de l'Ariège, au pays montagneux de Bethmale. Les habitants du pays étaient jadis riches; ils vivaient de l'or que charriait le ruisseau de leur vallée. Mais l'un d'eux, Gaspard, a établi une usine: il a détourné le torrent, accaparré la richesse, ruiné tout le village. De laveurs d'or qu'ils étaient, les hommes ont dû se faire laboureurs; péniblement, ils grattent un sol sans eau, pierreux et stérile, en maudissant celui qui les a dépouillés. Lorsque Guillaume, la bêche sur l'épaule, rentre, découragé, dans la chaumière en détresse, où le grand fourneau de cuisine est sans feu, sa mère Véronique l'accueille avec les paroles suivantes, que je citerai pour donner un échantillon

Digitized by Google

du livret, et aussi parce que M. Bruneau en a tiré les plus belles pages de sa partition:

O mon enfant, te souviens-tu, lorsque ton père vivait encore, avant la terrible mort qui nous l'a pris, te souviens-tu des jours où nous étions riches? Et tout le village, avec nous, était riche, tandis que, maintenant, la misère et la faim sont partout.

Des ruisseaux, venus des grands rocs, là-bas, coulaient devant nos portes, roulant de l'or. Chaque famille avait sa part du torrent dont elle lavait le sable; et cette poudre d'or recueillie, cette magnifique moisson d'or nous faisait vivre heureux, loin des villes où nous la vendions depuis des siècles.

Au IIIe acte, on voit sur la scène l'usine spoliatrice et triomphante, l'usine pour le lavage de l'or, avec ses hangars pittoresques, ses mécaniciens, ses ouvriers en grands tabliers de cuir, ses brouettes, et son immense roue à godets, toute luisante de cuivre et d'acier, qui draine l'or dans le torrent.

À cette première donnée fondamentale, s'ajoutent deux autres conflits d'une généralité de plus en plus grande. Le premier, on le pressent, c'est la lutte du prolétariat contre le capital. Un ouvrier qui revient des grandes villes et qui est franchement anarchiste depuis que Gaspard a refusé de l'embaucher, Mathias, entreprend de soulever le village contre l'usine. Il organise (acte III, 5) une sorte de meeting en plein vent, où il déclare la guerre aux riches; debout sur un tronc d'arbre, il attise les passions de la foule dans un langage d'une brutalité familière. A son geste de colère et de haine, s'opposent les conseils pacifiques d'un berger qui, descendu des sommets avec ses bêtes, ne comprend rien à cette discorde et prêche la patience. — L'autre élément d'action qui vient s'incorporer au drame, j'ose dire qu'on le devine aussi: Guillaume, l'ancien laveur d'or ruiné, qui s'obstine, faute de mieux, à fouiller son champ de cailloux, aime Hélène, la fille du chef de l'usine. Est-ce la pauvreté de Guillaume qui les sépare? non, mais, tout au contraire, la richesse d'Hélène, qui a peur d'être recherchée pour sa fortune; en outre, Véronique a fait à son fils une terrible révélation: « ton père mourut en tombant dans un gouffre; c'est Gaspard qui a fait le coup! ose donc aimer la fille de l'assassin! » Mais voici que ces deux obstacles sont supprimés par enchantement: un écroulement de roche tue l'u-

Digitized by Google

sine, Gaspard et sa fille sont réduits à la misère; en outre, Mathias, l'ouvrier anarchiste, ayant volé un collier magique « qui donne la joie et la beauté aux êtres purs et force les coupables à se livrer », se dénonce lui-même comme assassin du père de Guillaume. Les deux amants peuvent donc être l'un à l'autre; les éléments parallèles de l'action, — l'amour et le travail — se rejoignent et se confondent dans la scène finale, qui ne manque pas de grandeur. En pleins champs, au moment de la fête des Rogations, Véronique se réconcilie avec Gaspard; la terre, n'étant plus privée d'eau par l'usine, s'est enfin couverte de moissons; la vraie richesse est revenue aux travailleurs du sol qui, dans un généreux mouvement de pitié, tendent la main à leurs oppresseurs d'hier: tout s'apaise, les fiançailles ont lieu, et l'on parle déjà des beaux enfants rieurs qui vont remplir la maison, tandis que sous son dais, avec les paroles liturgiques, un prêtre bénit les blés mûrissants.

Telle est l'analyse succincte de ce drame, dont l'action a un caractère tour à tour local, social, humain, et dont les quatre actes sont encadrés dans les quatre saisons de l'année. M. Bruneau l'a interprété avec une conviction touchante. On sent qu'il a foi dans son poème, qu'il a vécu avec ses personnages, et que ce mariage inattendu de la musique et du naturalisme n'est pas un caprice, mais une union réfléchie, fondée sur la raison et sur l'amour. Sa manière générale est celle de la jeune école avancée, fille de Wagner: large, pleine et colorée, prodigue de modulations, puissante et libre, mais sans provocation et sans goût du scandale, respectueuse du texte littéraire, appliquée à maintenir le courant de la symphonie dans le lit creusé par le librettiste. A Wagner, M. Bruneau a pris l'habitude de faire parler l'orchestre selon les caractères, selon les situations, selon le décor; il lui a pris, avec les belles complications de la polyphonie, toujours expressives des secrets sentimens des personnages, le système excellent, indispensable à l'unité et à la clarté d'un ensemble, qui consiste à figurer les principaux éléments du poème par des thèmes caractéristiques, lesquels reparaissent, s'associent et se modifient selon la marche de l'action; ainsi, pour n'en citer qu'un, il y a dans *Messidor* un thème de l'anarchie (arpège ascendant et énergique des cors sur des notes qui paraissent sans lien harmonique); mais ne nous arrêtons pas à ces procédés, passés aujourd'hui dans

Digitized by Google

l'usage commun, et comme incorporés à l'esthétique du drame musical. L'originalité de M. Bruneau est dans la richesse de l'écriture, dans le coloris, surtout dans l'invention mélodique. On pouvait craindre qu'un tel sujet n'eût pour conséquence une certaine trivialité de style; il n'en est rien: la mélodie (instrumentale) de M. Bruneau, bien que jaillissant d'une inspiration personnelle, a souvent cette force chantante, cet accent psychologique, cette poussée caressante de passion qui caractérise la manière de M. Massenet, premier maître de notre compositeur; en outre, au lieu de s'isoler dans certaines régions privilégiées et de premier plan, elle règne partout, avec une savante et souple complexité: *en même temps*, elle anime *diversement* le quatuor, le haut-bois, les cuivres ..... conduisant, d'une façon presque continue, des parties distinctes qu'elle soumet aux plus ingénieuses combinaisons de dessin et de timbre. Il n'y a plus ici, comme dans l'ancien opéra italien, quelquefois dans Wagner lui-même, une portion de l'orchestre immobilisée dans de monotones répétitions pour soutenir, comme une sorte de cariatide, les arabesques d'un chant: tout a un mouvement propre, tout parle et agit, tout est pensée musicale et marche « en concours »; dans l'accord le plus riche, chaque note pourrait dire, comme l'Hernani de V. Hugo: « je suis une force qui va! » Ce système qui, pour parler le langage de l'école, tend à substituer le contre-point à l'harmonie, était celui de Palestrina, de J. S. Bach, de César Franck. C'est aussi celui de Vincent d'Indy. Grâce à lui, l'esprit de l'auditeur, touché sur plusieurs points à la fois et tenu constamment en éveil, jouit du plaisir musical dans toute sa plénitude.

Il y a dans la musique de M. Bruneau tout ce qui peut faire le régal d'un connaisseur; la grande majorité des critiques l'a reconnue; pourquoi donc le public de l'Opéra s'est-il montré un peu réfractaire? J'en vois plusieurs raisons, dont je résume ainsi la principale: les auteurs de *Messidor* ont fait de tels sacrifices (à contre-cœur, j'imagine) aux vieilles routines, ils ont fait un tel amalgame de réalisme et de fantaisie, de choses modernes et de choses réputées « classiques », ils ont, en un mot, si bien atténué — au moins dans le décor, dans le costume et dans toute la partie visible et littéraire de leur œuvre — ce que leur système avait de hardi et de nouveau, que le public, très logique en cela avec lui-même, *s'est cru en présence*

Digitized by Google

d'un opéra selon le type traditionnel, mais d'un opéra qui serait mal fait. Croirait-on que dans ce drame, dont les protagonistes sont un chef d'usine et un agriculteur, il y a ..... un ballet? Et quel ballet! Il s'appelle *La légende de l'Or*, il est placé au début du premier acte, et voici en quels termes le livret en indique le cadre:

« Une salle immense, creusée dans le roc ..... ce n'est qu'une grotte prodigieuse dont les stalactites forment les piliers et les ogives, ... une nef du rêve, une grandiose ébauche d'église cyclopéenne. Et toute la salle est en or, la salle immense semble taillée dans l'or naturel d'une mine d'or ..... Une lumière surnaturelle, égale, éblouissante, noie la vaste salle ..... »

Eh quoi! vous vous flattez de mettre en musique la vie contemporaine et voilà ce que vous nous offrez, comme entrée de jeu? Le rideau se lève sur un décor de théâtre de féeries, un décor du Châtelet! Mais voici où la contradiction devient dangereuse. M. Bruneau a écrit son ballet dans ce style symphonique à pleines voiles, où le souci des idées et de la couleur est plus grand que celui des rythmes; de leur côté, cependant, les danseuses ont exécuté leurs pirouettes coutumières; les « Étoiles » sont venues, l'une après l'autre, montrer leur virtuosité, avec le vertigineux circuit et le brusque arrêt final, accompagné d'un sourire, devant le trou du souffleur. Le public a tout de suite senti le désaccord de ces danses et de cette symphonie, mais il a conclu aux dépens de M. Bruneau en disant que son ballet était mal fait. Si on analysait *Messidor* par le menu, on pourrait montrer que — sauf Mathias, l'ouvrier anarchiste, qui est d'un dessin exact, vigoureux et net — tous les personnages de la pièce ramènent trop souvent l'esprit de l'auditeur au souvenir des vieux opéras, et que ce retour à des pantomimes et à des ronronnages surannés, dans le moment même où s'affiche, d'autre part, la prétention d'être moderne et « actuel », crée les disparates les plus choquantes. Le Berger (avec un grand B) est un berger romantique, parlant quelquefois comme Schopenhauer: « la souffrance est éternelle comme le monde! » (II, 5). Guillaume, en semant son blé, parle comme Lamartine: « Semence *auguste*, etc. » (II, 6). Le costume ancien-régime de Gaspard, le chef de l'usine, celui des paysans (très contestable pour l'exactitude) n'a pas moins contribué à donner le change au public. Que dire de l'histoire « du collier magique », inventée pour dénouer la situation?

Digitized by Google

Il faut enfin avoir le courage de le dire; le poème de M. Zola n'est pas intéressant. Les personnages de son livret sont des abstractions, des symboles, et non des êtres vivants; il leur prête son lyrisme à lui, Zola, mais non le langage de la nature. Ainsi, il fait dire au Berger: « *Je suis* le gardien, le solitaire », ce qui dissimule à peine la formule suivante: « *Il est* le gardien, le solitaire ». Guillaume, au moment des semailles, s'exprime ainsi:

Ah! le jeune espoir, l'espoir invincible et renaissant! Pourquoi donc ne pas compter sur la force éternelle de la vie? Et pourquoi, puisque la lune est si belle, attendre le soleil? La semence est là, les labours de novembre sont prêts.

Je ne vois pas là le langage de l'homme des champs, mais celui d'un critique-philosophe appréciant l'homme des champs. Tout ce poème est froid, sec, trop austère, sans grâce, ni rien de rafraîchissant; la scène d'amour est aride comme le champ de cailloux de Guillaume. Ce qui manque à M. Zola pour entrer en vainqueur dans le domaine musical, c'est le rameau d'or de la poésie, sinon de la versification. Il a le sens de la vie, mais il ne réussit pas, au théâtre au moins, à créer l'émotion. Quand il parle de l'amour, il a des touches brutales et maladroites: « Je t'aime *de toute ma santé* et de tout mon espoir », dit Hélène à Guillaume; et un peu plus loin: « toi seul feras de moi l'épouse heureuse, *la mère féconde* » (II, 3). Ceci encore, c'est le langage d'un critique, non celui d'un être passionné. Ajouterai-je que le public élégant et voluptueux de l'Opéra sent un vague malaise quand on étale devant ses yeux la lutte des prolétaires contre les capitalistes? Tout cela est regrettable. Schumann disait à un compositeur qui lui apportait une symphonie à programme: « Si ta musique est belle, ton programme me plaira aussi, par surcroît ». Au théâtre, malheureusement, il n'en est point toujours ainsi.

Je termine donc en disant que si *Messidor* impose à notre haute estime un compositeur de premier ordre, un novateur intéressant par sa sincérité, sa science, son inspiration réelle, il nous fait regretter que M. Bruneau ait compromis un beau succès en travaillant sur un livret contradictoire de M. Zola.

JULES COMBARIEU.

Digitized by Google

" FERVAAL „[1]

ACTION MUSICALE EN TROIS ACTES ET UN PROLOGUE
PAR VINCENT D'INDY.

L'œuvre que le théâtre de la Monnaie vient de représenter avec un grand éclat (2), semble destinée à marquer une date dans l'histoire de l'art, tout au moins dans celle de la musique dramatique française. Elle appelle l'attention, non seulement par la personnalité de son auteur depuis longtemps déjà considéré comme le chef de la jeune école française, mais encore par les tendances qu'elle révèle et par sa valeur propre.

Élève et disciple

(1) La partition pour piano et chant est publiée par l'éditeur A. Durand et fils à Paris.

(2) La première représentation a eu lieu le 12 mars, au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, devant une salle où la critique belge, française, allemande et britannique était représentée.

Digitized by Google

préféré de César Franck, fervent admirateur de Richard Wagner dont il connaît l'œuvre comme personne, M. Vincent d'Indy n'est rien moins qu'un débutant. Son œuvre est déjà considérable et s'étend sur tous les domaines de la musique vocale et instrumentale. Nous avons de lui de nombreuses pièces de musique de chambre, un quatuor pour cordes et piano, un trio pour clarinette, violoncelle et piano, un septuor pour piano et divers instruments, des pièces de piano seul, des mélodies, des chants religieux, une symphonie pour piano et orchestre, une fantaisie pour hautbois principal et orchestre sur un thème montagnard, puis des poèmes symphoniques parmi lesquels on remarque tout particulièrement le joli conte de *Sauge Fleurie* (d'après Robert de Bonnières), les variations intitulées *Istar* et surtout la trilogie sur *Wallenstein* (d'après Schiller), une véritable symphonie descriptive qui est un chef d'œuvre par la vigueur du coloris instrumental, par la maîtrise et la sureté de la forme; enfin — et sans parler d'un petit opéra : *Attendez-moi sous l'orme* joué jadis à l'Opéra-Comique de Paris, — son œuvre la plus développée: *le Chant de la Cloche*, pour soli, chœurs et orchestre, sorte d'oratorio-cantate dont le livret a été tiré par le musicien lui-même du célèbre poème de Schiller et qui valut en 1884 à Vincent d'Indy le prix de 10,000 francs fondé par la Ville de Paris. Cette œuvre de jeunesse, pour être très directement inspirée de Wagner et particulièrement des *Meistersinger*, n'en reste pas moins hautement intéressante par sa saveur poétique et sa surprenante richesse orchestrale.

Cela forme un ensemble vraiment respectable d'ouvrages de caractère très différent. Ils sont également remarquables par la distinction aristocratique de l'inspiration, la richesse de l'harmonie, la hardiesse des combinaisons contrapontiques, la variété et la justesse de l'accent expressif.

Seulement, la musique de M. d'Indy n'est point facile; on lui a, non sans raison, reproché d'être trop complexe, trop voulue, trop cherchée, de manquer de simplicité et de naturel. Aux yeux des demi-musiciens, elle est même dépourvue de mélodie. C'est une musique plus spirituelle qu'émotionnelle. Mais qu'importe ces impressions! Tout écrivain original, qui dédaigne de courir les sentiers battus, s'expose nécessairement à n'être pas compris d'emblée; et M. Vincent

Digitized by Google

d'Indy n'a pas eu, sous ce rapport, un sort différent de celui de bien des maîtres antérieurs.

Il y a, cependant, un fonds de vérité dans ces critiques. M. d'Indy verse volontiers dans un travers commun à toute la génération des disciples de César Franck; il est hanté par la préoccupation d'éviter toutes les résolutions naturelles; il affectionne les altérations, les anticipations, les retards, les appogiatures harmoniques; aucune modulation ne l'effraie et il n'est jamais à court de procédés chromatiques pour faire se succéder deux tonalités hostiles. Seulement cette recherche de l'expression rare et raffinée n'est pas chez lui absolument arbitraire, comme chez bien d'autres jeunes musiciens français; un goût très sûr, une finesse exceptionnelle de l'ouïe, président au choix de ses combinaisons sonores, et s'il surprend quelquefois, il est rare qu'il choque; il intéresse toujours et captive souvent par je ne sais quoi de pénétrant et d'incisif. Ses harmonies, ses rythmes, ses thèmes ont quelque chose de prenant; ils s'imposent à la mémoire; ils ont une originalité personnelle qui vous gagne peu à peu, si bien que telle œuvre qui à une première audition aura paru obscure, alambiquée, plutôt torturée, prendra une toute autre physionomie à une seconde exécution et aura fini par vous envelopper tout à fait à la troisième.

C'est ce qui explique l'admiration profonde qu'ont pour Vincent d'Indy tous ceux pour qui son œuvre n'est plus le livre qu'on épelle et qui se sont pénétrés de son style. Le nombre en est encore assez restreint, c'est toujours une élite; mais la compréhension se répand de proche en proche, et je crois ne pas m'exposer à être démenti, en affirmant que le jour n'est pas éloigné où M. d'Indy sera considéré comme l'un des maîtres les plus éminents de l'art contemporain, et cela non seulement en France où dès à présent il a pris le premier rang, mais aussi en Italie et en Allemagne où son nom est, jusqu'ici tout au moins, insuffisamment connu.

Aussi l'apparition de sa première grande œuvre dramatique, *Fervaal*, avait-elle dès longtemps éveillé l'attention et l'intérêt des cercles artistiques au fait de la situation musicale. La curiosité générale s'est encore aiguisée aux vicissitudes qui ont entouré les études de l'œuvre attendue. Comme jadis à Vienne le *Tristan* de Richard Wagner, *Fervaal* accepté et annoncé depuis deux ans au Théâtre

Digitized by Google

de la Monnaie, a été à plusieurs reprises abandonné, remis sur le métier, abandonné de nouveau et ajourné tant et tant, de mois en mois, que peu de jours avant l'annonce de la première, on doutait encore de l'accomplissement de l'œuvre.

La première a eu lieu enfin le 12 mars, devant une salle extrêmement brillante, où s'était donné rendez-vous l'élite des amateurs de Belgique et de France, où la presse musicale des pays voisins était largement représentée et qui constituait, en somme, un public de lettrés et de musiciens de qualité peu ordinaire. L'accueil fait à l'ouvrage a été extrêmement chaleureux.

Pour ma part et quelque soit le sort ultérieur de *Fervaal* au théâtre, — les œuvres d'art pur s'y acclimatent toujours difficilement et seulement après une longue préparation de la masse du public, — je n'hésite pas à dire que ceci est la création la plus noble, la plus haute qui ait surgi depuis les grandes tragédies de Wagner.

Fervaal est un drame à la fois légendaire et mystique. Le poème est écrit par M. d'Indy lui-même en une sorte de prose poétique qui a le rare mérite d'appeler l'expression musicale; la rime est absente, mais le rythme du vers reste sensible et sa cadence est accentuée, çà et là, par des assonances et des répétitions voulues de mots ou de membres de phrases qui élèvent cette prose à l'allure du style dithyrambique ou lyrique.

Le sujet est très simple et très clair, l'action peu compliquée. Elle se déroule tout entière dans le midi et le centre de la France, à l'époque légendaire de l'invasion des Sarrasins, c'est-à-dire au moment où les derniers vestiges de l'ancienne religion druidique et de la société celtique tendent à disparaître sous la double influence de la foi chrétienne et de la domination étrangère.

Ces deux éléments l'auteur les met en présence en la personne de Fervaal, le héros celtique, et de Guilhen, fille de l'émir qui a conquis aux Sarrasins le Midi de la France. Dernier rejeton de la race des dieux et des chefs celtiques, Fervaal a été frappé mortellement dans une rencontre avec des Sarrasins et il a été recueilli par Guilhen. Savante dans l'art de mélanger les plantes, et pareille à Iseult guérissant Tristan, elle ramène le blessé dans son palais et le rend à la santé et à la vie. Ce point de départ de l'action proprement

Digitized by Google

dite est exposé dans un court prologue qui laisse naturellement deviner la passion dont ces deux êtres seront tout à l'heure saisis.

Au début du premier acte, nous retrouvons Fervaal seul, rêvant dans les jardins de Guilhen; le vieux druide Arfagard vient l'y retrouver. Il lui révèle son origine et la mission à laquelle il est appelé, c'est-à-dire de restaurer l'ancien culte druidique, et en même temps de reconstituer l'ancienne patrie celtique. Mais l'enchanteresse Guilhen ne laissera pas s'accomplir cet œuvre. Nouvelle Armide elle n'a pas de peine à séduire ce Renaud cévenol. Plus persévérante que Kundry, elle parvient sans peine à faire succomber ce nouveau Parsifal, — Parsifervaal si vous voulez. Cependant l'idée du devoir finit par l'emporter chez lui, il s'arrache aux séductions de Guilhen, il fuit avec Arfagard vers Cravann, l'antique cité cévenole. Alors Guilhen, dans son dépit et son désespoir, excite la convoitise des hordes sarrasines contre Cravann et, elle-même, elle les entraîne à l'assaut.

C'est sur les hauteurs de Cravann (les Cévennes) que nous transporte le deuxième acte. Fervaal, dans la nuit pleine de brumes, exhale sa mélancolie et son regret de la bien-aimée sacrifiée au devoir pour l'accomplissement duquel il se sait indigne. Alors Arfagard évoque à ses yeux, dans les nuages amoncelés sur l'autel druidique, les divinités tutélaires du peuple celtique; c'est d'abord Esus, dieu du feu, puis des formes géantes de rocs et d'animaux, l'arbre image du monde, le chêne symbolique de la race; puis le serpent mystérieux dont fut engendrée la « race des Nuées », la race des chefs dont Fervaal est le dernier rejeton; et ce serpent bientôt se transforme en la déesse Kaïto, l'Erda celtique, la mère originelle de qui tout émane et qui sait tout. Dans la clarté incertaine des nuages où se reflète la lune, elle se dessine vaguement lumineuse et prophétise la fin des dieux:

Si le Serment est violé
Si la Loi antique est brisée
Si l'Amour règne sur le monde,
Le Cycle d'Esus est fermé.
Seule la Mort, l'injurieuse Mort appellera la Vie.
La nouvelle Vie naîtra de la Mort.

Ces oracles incertains troublent profondément le vieux prêtre;

Digitized by Google

Fervaal comprend qu'il est la victime désignée pour racheter son parjure et, sans mot dire, il obéit à Arfagard qui l'invite à aller revêtir ses plus brillantes armes pour paraître comme Brenn au Conseil qui va se réunir. La dernière lune du siècle va finir et les chefs des clans ont été convoqués pour choisir leur chef de guerre. A l'appel des messagers, ils accourent avec leurs hommes d'armes, anxieux de ce qui va se passer. Entr'eux s'élèvent de vives compétitions, chacun d'eux prétend au commandement suprême; pour ramener le calme parmi eux, il faut qu'Arfagard leur annonce que le dernier rejeton de la race des Nuées, Fervaal, qu'on croyait mort, est vivant et prêt à paraître devant tous. Aussitôt acclamé, Fervaal est solennellement investi des fonctions de Brenn. Mais la cérémonie est à peine commencée, qu'elle est interrompue par les cris de détresse qui annoncent l'arrivée des Maures et l'invasion de Cravann. Un moment, Fervaal semble hésiter. Il confesse son indignité à Arfagard: il a aimé, il ne peut être le Brenn; les oracles lui sont contraires. Mais déjà les chefs ont réuni leurs hommes; la montagne retentit de clameurs guerrières. Fervaal plein d'une ardeur désespérée s'élance à la tête de ses hommes et se jette dans la mêlée.

Vaillance vaine! Les oracles s'accomplissent. Fervaal ne pouvait vaincre. « Son corps et son âme ayant été troublé, par l'amour », il succombe, et nous le retrouvons au troisième acte, seul avec Arfagard, dans une gorge de la montagne au milieu des cadavres recouverts d'un linceuil de neige. Il a cherché la mort dans le combat, la mort n'a pas voulu de lui. Alors, il supplie Arfagard de le sacrifier; il s'offre en holocauste sur l'autel d'Esus pour apaiser la colère des dieux. Ainsi, pense-t-il, s'accomplira la prophétie de Kaïto: « la nouvelle Vie naîtra de la Mort ». Mais au moment où, levant son arme, le druide va le frapper, retentit stridente, dans la montagne, la voix de Guilhen.

Au prix de mille fatigues l'amante est venue retrouver Fervaal, regrettant sa colère impie et les désastres accumulés par sa haine. Arfagard veut arrêter Fervaal et l'empêcher de retomber au pouvoir de cette femme; Fervaal ne voit, ne sent plus que son amour, et dans un mouvement irrésistible de passion, il abat Arfagard, comme Siegfried Wotan lorsque celui-ci veut l'arrêter sur la route qui mène au rocher de Brunnhilde. Fervaal est dans les bras de Guilhen qui,

Digitized by Google

pâle et sans vie, se meurt doucement, tuée par le froid des Cévennes. Alors dans l'immensité de sa douleur, Fervaal commence à comprendre. Par le chemin de la souffrance, il est parvenu à la connaissance de l'amour universel, à la clairvoyance intégrale. Les voix mystérieuses de la montagne chantent l'avènement d'un monde nouveau: Esus est mort, Yesus vient. Saisi d'un délire prophétique, le héros annonce le crépuscule des vieilles divinités, le triomphe du Dieu d'amour; puis soulevant dans ses bras la fiancée morte, il commence une lente ascension vers les cîmes de la montagne dont les flancs s'éclairent du lumineux éclat d'une aurore, tandis qu'il disparaît dans les nuées avec son précieux fardeau.

Ce poème qui a de très hautes visées et qui renferme de très belles parties, est loin d'être sans défaut. Je n'insiste pas sur les analogies qu'il présente avec les conceptions wagnériennes. On pourrait même dire qu'il n'est au fond qu'une série de variations sur des thèmes wagnériens. Fervaal a de nombreux traits de ressemblance avec Parsifal, avec Tannhäuser et Siegfried. Guilhen tient tout à la fois de Kundry et de l'Elisabeth de *Tannhäuser;* ses séductions perdent le héros, et sa mort lui découvre les clartés nouvelles. Arfagard rappelle à la fois le fidèle Kurwenal de *Tristan* et le bon Gurnemanz de *Parsifal.* L'idée fondamentale du drame est une idée toute wagnérienne: la rédemption par l'amour et la douleur. Elle est, d'ailleurs, singulièrement séduisante.

Il est fâcheux que l'auteur ait cru devoir la compliquer en la surchargeant d'allusions à la fin du druidisme et à l'avènement du christianisme. *Esus*, *Yesus*, ces deux noms semblent l'avoir par leur assonance induit en des considérations qui troublent l'unité poétique de sa conception. On ne voit pas bien comment l'amour pour Guilhen, la Sarrasine, l'ennemie née du christianisme, conduit Fervaal à Yesus. Si telle était la pensée fondamentale, il eût fallu, pour donner tout son relief au symbole, que Guilhen fût elle-même attirée par quelque circonstance vers la nouvelle vérité. Ou bien, Fervaal n'eût pas dû fléchir. Comme Parsifal, il eût dû amener avec lui la Sarrasine vers la Foi de charité et de pitié.

En somme, cette opposition de deux mondes, de deux civilisations, est comme surajoutée au drame, elle n'a pas sa racine dans l'action même, ni dans les sentiments des personnages, elle est *extérieure*,

Digitized by Google

elle est factice; par là même, elle prête à ces personnages quelque chose de flottant et d'indécis. Fervaal ni Guilhen n'obéissent à une nécessité intérieure, ils n'ont pas en eux cette sorte de fatalité qui domine les héros de Wagner, et aussi les héros de Shakespeare ou d'Eschyle, et qui reste au fond, malgré toutes les variations de l'esthétique du drame, le grand, l'unique ressort du sentiment tragique.

L'idée générale où M. d'Indy a voulu aboutir n'en est pas moins très apparente; seulement c'est dans le livret qu'il faut l'aller chercher, c'est à la lecture qu'elle se révèle, ce n'est pas directement des épisodes dramatiques qu'elle ressort, tout au moins avec un relief suffisant. C'est ainsi, par exemple, que la catastrophe essentielle et libératrice, la mort de Guilhen, tuée par le froid des Cévennes, est *accidentelle* en quelque sorte et par là même sans portée profonde, sans signification symbolique.

En dépit de ces incertitudes et de ces lacunes, ce poème reste une conception d'un sentiment très élevé qui se soutient du début jusqu'à la fin, avec une vigueur sobre d'autant plus incisive qu'elle évite toute emphase; et sa conclusion mystique, quoique brusque et inattendue, l'élève d'un coup d'aile puissant vers les plus hautes régions de l'art. Cette conclusion s'impose par sa propre beauté, par le sens profond, par la grandeur humaine de l'idée, par la magie de la musique dont l'auteur a su l'envelopper.

Oui, il faut le dire, depuis Berlioz en France, depuis Wagner en Allemagne, il n'a rien paru de comparable à cette scène finale, tant par la force que par la hauteur de l'expression. Et l'œuvre tout entière est une incessante montée vers ce sommet suprême. La jeune génération française, dont Wagner fut le prophète et César Franck le père intellectuel, prend avec *Fervaal* possession de la scène d'une façon singulièrement saisissante. Ce qui nous réjouit surtout, c'est qu'en dépit des analogies de principes et des ressemblances de procédés qui ne se peuvent nier, on devine déjà dans *Fervaal* une œuvre future, issue il est vrai du drame wagnérien, mais complètement dégagée de tout alliage et qui sera l'accomplissement original et absolument personnel d'un art nouveau, continuant et renouvelant celui du maître de Bayreuth.

Tout à fait caractéristique à cet égard est la progression qui se constate dans *Fervaal* même; c'est au prologue et au premier acte

Digitized by Google

que se rencontrent le plus de formules mélodiques et harmoniques issues directement de Wagner : à mesure que l'œuvre avance, le style se fait plus indépendant et, dans les deux derniers actes, maintes pages affirment déjà très nettement une facture et une inspiration absolument différente et nouvelle.

En général, la ligne mélodique est d'essence très française. L'architecture harmonique est conçue d'après un système d'enchaînement tonal qui, tout en ayant sa source dans le chromatisme exacerbé de *Tristan*, se formule en trouvailles personnelles. Il faut noter aussi qu'au point de vue de l'instrumentation M. d'Indy, tout en n'ignorant aucune des précieuses innovations de Wagner et en en tirant parti à l'occasion, reste plutôt fidèle à la tradition de Berlioz et de toute l'école française qui s'est toujours montrée si habile à utiliser le caractère individuel des instruments, les timbres particuliers des divers engins sonores. Son orchestre est très différent de celui de Wagner; l'admirable variété de coloris, la sonorité délicate et fine qui le distingue, résultent de groupements nouveaux et d'oppositions dont on chercherait vainement l'exemple dans l'œuvre du maître de Bayreuth.

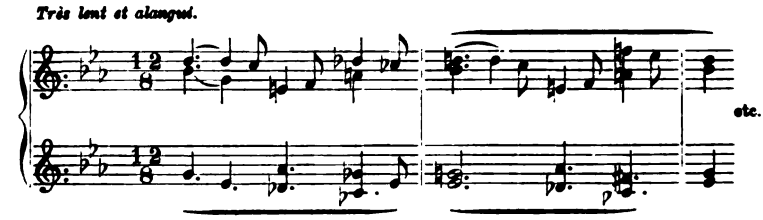
A ces différents points de vue, la partition de *Fervaal* est une œuvre d'absolue maîtrise, et il n'y a qu'à s'incliner respectueusement et avec admiration devant elle. Charme pénétrant et grandeur saisissante, délicatesse exquise d'idées et de facture s'opposant à une ampleur de formes qui va jusqu'à la puissance, vivacité du sentiment poétique, saveur étrangement captivante du coloris, elle réunit véritablement en elle un ensemble exceptionnel de qualités supérieures.

Gardez-vous cependant de juger l'œuvre d'après la réduction pour piano et chant, bien que celle-ci émane du compositeur lui-même (1). Conçue pour l'orchestre et les voix, elle est essentiellement symphonique et orchestrale, et l'on ne peut assez regretter que dans la réduction les principaux thèmes ne soient pas accompagnés de l'indication des instruments chargés de les exposer. Il est clair qu'un chant confié à la flûte, à la clarinette, au violon, emprunte au timbre même de l'engin sonore un caractère particulier qui doit en modifier la transmission par le moyen du clavier. Pour ne citer qu'un exemple,

(1) Elle a paru chez A. Durand et fils à Paris.

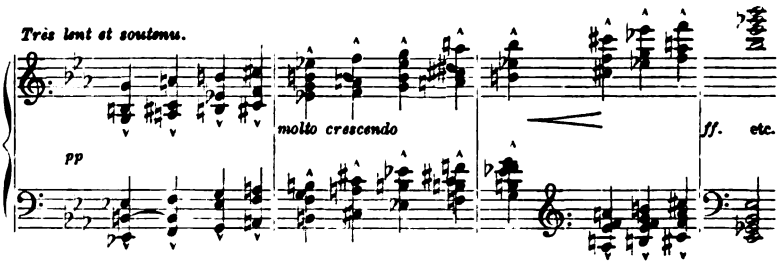
Digitized by Google

je veux vous transcrire ici quelques mesures du chœur mystique qui se chante dans la coulisse au 2e acte (page 173):



Sèchement jouées au piano, ces successions chromatiques paraîtront extrêmement dures. On imagine difficilement l'effet délicieux qu'elles produisent à la scène, dans le recul des arrière-plans, à peine perceptibles et mêlant leurs contours incertains et fuyants aux nuées qui embrument les hauteurs de Cravann au moment de l'évocation de Kaïto.

Ainsi encore l'étrange succession d'accords de la gamme par tons entiers qui sert d'introduction à la scène nocturne des évocations et qui domine tout cet épisode (pag. 169):

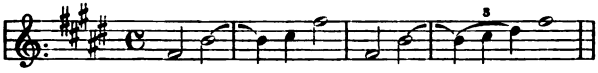


Cette montée sonore, scandée par les harpes sur des tenues des bois et des cordes, est extrêmement incisive et donne, d'une façon étrangement expressive, l'impression du fantastique.

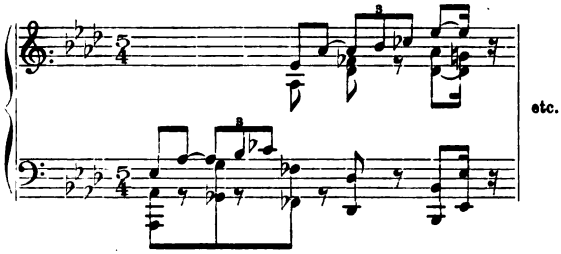
Mais ce ne sont là que des détails. Ce qu'il faut dire, c'est la richesse et la force expressive des thèmes principaux de la partition. Car à peine est-il besoin d'ajouter que, fervent disciple de Wagner, M. d'Indy adopte étroitement le système des *leitmotifs* et qu'il tire tous ses développements de ces thèmes présentés symphoniquement sous les aspects les plus variés et les plus ingénieusement divers.

Digitized by Google

Voici, par exemple, le thème de Fervaal, ou plutôt l'un des thèmes du héros:

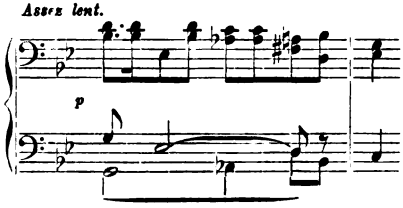


Il joue naturellement un rôle très important dans toute l'œuvre et il me serait impossible d'en citer toutes les transformations. L'une des plus heureuses se trouve à la fin du prologue, où il reparaît rythmé à *cinq temps,* développé en une sorte de marche lente, tandis que les hommes de Guilhen emportent sur une litière de feuillage Fervaal blessé et agonisant:



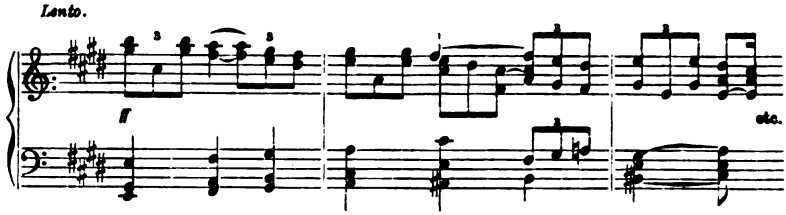
Ainsi présenté, ce thème héroïque produit une impression saisissante de mélancolie.

Je citerai encore le thème qui semble caractériser particulièrement le *druidisme* et qui souligne par conséquent tout le rôle d'Arfagard, le mieux dessiné, d'ailleurs, et le plus entier du drame:

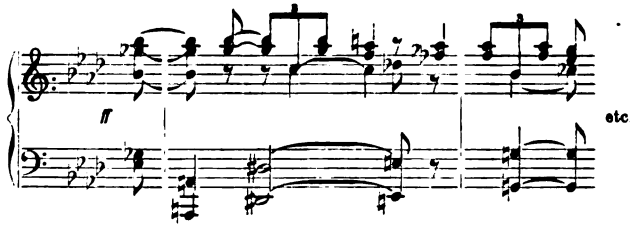


Dans la scène de l'investiture de Fervaal, il reparaît avec un caractère chevaleresque et joyeux en quelque sorte (page 203 et suivante):

Digitized by Google



puis, nous le retrouvons peu après déchiqueté et merveilleusement approprié au trouble que l'aveu de la faute de Fervaal provoque dans l'âme d'Arfagard (pag. 262):



Ces quelques citations musicales sont assurément insuffisantes pour donner une idée de la partition, mais elles indiquent tout au moins dans quel système elle est conçue et quelles sont les tendances de l'auteur.

Avec une admirable aisance, partout, la musique se fond avec le drame, dont elle suit et commente les péripéties avec une souplesse d'accent qui n'est jamais en défaut, et qui, du début jusqu'à la fin, nous maintient dans une atmosphère profondément poétique. Le prologue tout entier est parfait et je ne connais pas beaucoup d'ouvrages qui s'ouvrent d'une façon plus heureuse et plus saisissante. Les types d'Arfagard, de Fervaal et de la voluptueuse Guilhen s'y dessinent en quelques traits caractéristiques nettement établis. Une introduction délicatement instrumentée et d'une ligne mélodique vraiment charmante, nous conduit, au premier acte, dans les jardins de Guilhen où Fervaal, revenu à la vie, sommeille à l'ombre d'un vieil olivier. Toute cette entrée est une rêverie d'un caractère extrêmement séduisant, d'une morbidesse d'accent tout à fait captivante et du coloris le plus ravissant. Le long récit, au moyen duquel Arfagard lui révèle son origine divine et sa destinée, est une page d'une remarquable am-

Digitized by Google

pleur et d'une très belle noblesse. Tout autre est ensuite le caractère de la scène de séduction entre Guilhen et Fervaal, traversée par un épisode charmant et vraiment trouvé, où les jeunes gens évoquent les joies de leur enfance; quand l'amour les saisit et les jette dans les bras l'un de l'autre, la musique se passionne, se colore, s'échauffe et elle est bien près d'atteindre à l'élan fougueux de la scène finale du premier acte de *Tristan* dont elle rappelle, d'ailleurs, le style emporté. La fin de l'acte est moins heureuse. Elle est remplie, après le départ d'Arfagard et de Fervaal, par les lamentations et les menaces de paysans affamés accourus pour piller la demeure de Guilhen et par les imprécations de la Sarrasine qui détourne la fureur de cette foule en excitant sa convoitise et en lui parlant des richesses de Cravann.

Le deuxième acte est dans son ensemble plus théâtral que dramatique et, là, se constate une fois de plus la tendance du jeune maître français à s'éprendre d'impressions pittoresques. Tout le début se développe sur un thème de mélodie populaire cévenole à *cinq temps* et dans le mode myxolidien, d'un très beau caractère agreste et mélancolique, auquel s'enchaîne ensuite, admirablement amenée, la scène nocturne sur les hauteurs brumeuses de Cravann, dont l'effet scénique et musical est incontestablement très puissant. La réunion du conseil des chefs celtiques est traitée avec ce grand sens du mouvement bien personnel à M. d'Indy et qui s'était déjà manifesté d'une façon des plus remarquables dans l'épisode du *Camp* de la *Trilogie de Wallenstein* et dans « l'incendie », du *Chant de la Cloche*. Quant à la cérémonie religieuse du Couronnement de Fervaal, elle donne lieu à un développement choral et orchestral d'une très large et très belle allure que gâte malheureusement un peu la conclusion de l'acte, une sorte de chant guerrier en forme de marche, sur le thème héroïque de Fervaal, scandé par des coups frappés par des guerriers sur leurs boucliers. C'est précisément ce fragment qui fut exécuté l'année dernière à Paris à l'un des concerts de l'Opéra et qui n'y fut pas très favorablement accueilli.

Le troisième acte tout entier nous dédommage heureusement de cette relative faiblesse. Il est le sommet de l'œuvre, et aussi le fragment de la partition où, complètement dégagé de toute influence extérieure, le style de M. d'Indy paraît le plus indépendant et le

Digitized by Google

plus personnel. Ce qui est tout à fait digne d'attention, c'est le rôle considérable que l'auteur y fait jouer à la musique isolément, et les effets puissants qu'il sait obtenir par elle seule; l'action, la parole, le geste sont réduits à leur plus simple expression. A part la courte et violente scène entre Arfagard et Fervaal, à laquelle succède la scène peu développée relativement de la mort de Guilhen, le chant n'intervient que d'une façon secondaire. Il faut noter la belle lamentation de Fervaal : « Ils dorment tous ceux que j'aimais » à laquelle se rattache un rappel délicat de la scène d'amour du premier acte. Alors sur un fond symphonique et choral (dans la coulisse) où s'intercalent de courtes phrases chantées par Fervaal, commence la montée du héros vers les cîmes, et c'est seulement longtemps après qu'il a disparu dans les nuées, — la scène restant vide — que s'achève, lentement et majestueusement, la conclusion musicale de l'œuvre, si imposante et si belle, en sa magie mystique, qu'elle retient le spectateur haletant et surpris, cloué sur son fauteuil jusqu'à la chute du rideau. C'est la première fois, je pense, que la musique symphonique remporte un pareil triomphe au théâtre.

L'impression produite par cette grandiose conception dramatique a été extraordinairement profonde. Quand on songe que ceci est un début au théâtre — le début d'un poète et d'un musicien tout ensemble — les plus hauts espoirs s'éveillent. L'artiste qui a rêvé et réalisé cette œuvre est le maître, il est l'homme qu'attendait la nouvelle génération. Car maintenant qu'il a pris conscience de lui-même, on peut être assuré que M. d'Indy suivra désormais sa propre voie et se dégagera de toute influence étrangère. L'œuvre nouvelle à laquelle il travaille sera pure de tout alliage et accomplira les magnifiques promesses qu'on trouve déjà dans *Fervaal*. Quelque soit le sort futur de celui-ci — les théâtres de Carlsruhe et de Munich le monteront l'année prochaine — une chose est certaine, c'est qu'il marquera une date glorieuse dans la production musicale française. Confiante, la France peut désormais attendre les œuvres les plus nobles de celui qui, au seuil de sa maturité, nous a apporté une conception d'art de cette ampleur poétique et musicale.

Le théâtre de la Monnaie s'est grandement honoré et réhabilité en donnant *Fervaal*. Longues, laborieuses et pénibles ont été les études

Digitized by Google

qu'il a nécessitées. Il faut louer sans restriction MM. Stoumon et Calabresi du courage et de la persévérance dont ils ont fait preuve.

L'ouvrage est monté avec soin, les décors sont intéressants, nouveaux, les costumes suffisants, la mise en scène réglée avec intelligence. Quant à l'exécution orchestrale et vocale — à part les chœurs d'hommes — elle est digne de l'œuvre. A M. Imbart de la Tour (Fervaal) et à M. Seguin (Arfagard), va toute notre admiration et Mme Raunay (Guilhen) la partage. Les rôles secondaires sont bien tenus. Quant à M. Flon, qui a conduit avec sûreté et fermeté cette œuvre extrêmement difficile, il a droit aux plus vives félicitations.

MAURICE KUFFERATH.

Digitized by Google

RICERCHE SPERIMENTALI

SULLA NATURA DELL'EMOZIONE MUSICALE

La natura dell'emozione musicale è ancora assai misteriosa, non ostante le numerose teorie d'ogni genere messe avanti per ispiegarla. I sostenitori della teoria che porta il nome di *James* e *Lange*, secondo la quale si dovrebbe cercare la base delle emozioni e dei sentimenti nei fenomeni della vita organica, si compiacciono sempre di citare in loro favore il fatto « che la più fortemente emotiva delle arti, la musica, è quella appunto, i cui effetti dipendono più rigorosamente da modificazioni dell'organismo »; ma le prove di questa stretta dipendenza non sono, per ora almeno, molto numerose, nè molto dimostrative; e la determinazione che molti trattatisti hanno voluto inferire da alcuni esperimenti fisiologici, non è sempre una traduzione esatta di ciò che è stato realmente provato.

A proposito degli effetti fisici notissimi della musica, *Ribot* nella sua opera più recente conchiude (1): « Mentre certe arti risvegliano delle idee le quali dànno una determinazione ai sentimenti, la musica agisce in senso inverso. Essa crea cioè delle disposizioni che dipendono dallo stato organico e dall'attività nervosa, e che noi traduciamo coi termini vaghi di « gioja, tristezza, tenerezza, serenità, inquietudine ». È su questo canevaccio che l'intelligenza ricama secondo la natura dei diversi individui ». Gli stessi argomenti erano stati già sostenuti molto recisamente dal *Sergi* (2): egli, partendo dal fatto

(1) Ribot, *La psychologie des sentiments*. Paris, 1896. Alcan.

(2) Sergi, *Dolore e piacere*. Milano, 1894. Dumolard. [Inoltre *Dritter internationaler Congress f. Psychologie*, p. 77. München, 1897. Lehmann.

Digitized by Google

che i nuclei bulbari del nervo acustico e del nervo vago (che presiede alla circolazione del sangue ed alla respirazione) sono situati in grande vicinanza l'uno dell'altro, arguiva che per quella via le stimolazioni acustiche facessero risentire la loro azione sul circolo e sul respiro, e dessero quindi origine alle emozioni musicali.

Non grande poi è il numero di coloro che si sono, nell'esame dell'arduo problema psicofisiologico, affidati ciecamente all'esperimento. Citerò appena infatti il nome del *Dogiel*, le esperienze pletismografiche del quale restano classiche ed hanno trovato una recente conferma nei lavori del *Mients;* quelli del *Féré* e del *Lombard*, che hanno ottenuti resultati troppo univoci e troppo concludenti in favore della tesi prima accarezzata, ed infine rammenterò, pel valore specialissimo che essi hanno, gli interessanti esperimenti psicometrici del *Tanzi* (1), per mezzo dei quali sarebbe dimostrato « che l'accordo di *terza minore* ha un carattere di maggiore evidenza rispetto a quello di *terza maggiore* ». — L'idea del Tanzi di ricercare quale riscontro fisiologico avesse quella legge dell'estetica musicale per cui gli accordi *in maggiore* hanno un effetto del tutto differente dagli accordi *in minore,* fu ripresa assai di recente dal *Patrizi* (2), il quale riferì in questa stessa *Rivista* l'esito delle sue pazienti, accuratissime ricerche. Egli trovò che ad ogni eccitazione sonora o melodica, l'afflusso del sangue al cervello si faceva maggiore: che il carattere esaltato o depressivo della musica non trovava riscontro nell'abbassamento o nell'ascesa della curva pletismografica: ed, infine, che gli effetti circolatorii degli stimoli musicali erano diretti, e non subordinati ai fenomeni del respiro.

Nei mesi dell'estate scorsa, ebbi occasione di poter ripetere, su di una giovane malata, con una larga breccia cranica, degente in questo Istituto, le ricerche del Patrizi, ma con effetti anche meno spiccati di quelli ottenuti da lui; forse perchè quando istituii queste serie di esperimenti avevo già esaurito, con lunghe e noiose ricerche sul

---

(1) Tanzi, *Cenni ed esperimenti sulla psicologia dell'udito.* « Rivista di filosofia scientifica ». Dicembre 1891.

(2) Patrizi, *Primi esperimenti intorno all'influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello dell'uomo.* V. questa « Rivista », anno 1896, vol. III, fasc. 2°, pag. 275.

Digitized by Google

polso cerebrale, la pazienza della mia inferma, la quale inoltre era quasi assolutamente incapace di attenzione volontaria e si divagava continuamente.

Per questo ripigliai il tema da un'altra parte, studiando, cioè, come si comportasse la circolazione capillare, sotto l'influenza degli accordi e delle melodie *in maggiore* e *in minore*.

Lo studio della circolazione capillare è molto importante, perchè il movimento del sangue nei vasi capillari si può considerare principalmente dovuto, oltre che alle solite leggi idrauliche, al sistema dei nervi vasomotori: ed appunto questi nervi avrebbero, secondo le opinioni più moderne, la maggiore importanza nella genesi delle emozioni.

La rete dei vasi capillari rappresenta l'anello di congiunzione fra il sistema arterioso e quello venoso. Le arterie, partite dal cuore, portano il sangue alla periferia, dove si diramano in migliaia di vasellini dal lume tenuissimo, capillare: questi, riunendosi, dopo aver sanguificato tutti i tessuti, arrivano a poco a poco a formare le vene, le quali hanno per ufficio di riportare il sangue al cuore. I vasi capillari, in grazia della loro enorme estensione e della facilità con cui si contraggono, possono essere considerati come contenenti una forza viva, quasi di riserva, che essi sono sempre pronti a mandare in quell'organo che in un dato momento ne ha bisogno. È per questo che si vede sempre abbassarsi la curva del polso capillare ogni volta, p. es., che il cervello per poter compiere un dato lavoro mentale richiama una maggiore quantità di sangue. Finito il lavoro, la grafica del polso capillare riprende la sua fisionomia abituale.

Risulta quindi evidente che le modificazioni del polso capillare debbono essere un indice sensibilissimo dell'attività psichica: secondo gli studii recenti poi, a cui accennavo più sopra, esse hanno una importanza speciale per lo studio delle emozioni.

Infatti, finora, la psicologia scientifica ha ammesso che le emozioni nascessero in questo modo, che si avesse cioè: 1° una causa, — che poteva essere un'impressione sensoriale, un ricordo, un'associazione di idee; 2° uno stato emozionale, — prodotto direttamente dalla causa suddetta; 3° degli effetti fisiologici, — che tenevano dietro all'emozione e servivano a manifestarla. Secondo *Lange* invece, alla causa esterna succederebbero gli effetti fisiologici, i quali soltanto determinereb-

Digitized by Google

bero lo stato emozionale. In una parola, mentre prima si diceva: « Il bambino ha visto un cane, ha paura e per questo trema » — *Lange* dice: « Il bambino ha visto un cane, trema e per questo ha paura » e *James*, più largamente, toglie l'indicazione della causalità, lasciando però intatto l'ordine di successione, e dice: « Il bambino ha visto un cane, trema, ha paura ».

Per le mie ricerche mi sono servito dello sfigmografo originale e comodissimo, che mi è stato gentilmente favorito per alcune ricerche sulla pazzia periodica, dai suoi inventori Hallion e Comte, che qui di nuovo ringrazio di tutto cuore.

Lo strumento consta di alcune ampolle (due per ogni mano), di cautsciù, vuote, della forma di un grosso dito: ognuna di queste ampolle è rivestita da una campana di stoffa inelastica, e le dita dell'individuo da esaminare devono essere introdotte fra le ampolle e la stoffa di rivestimento, in modo che la faccia palmare delle dita, che è quella più abbondantemente sanguificata, stia adesa all'ampolla. In questo caso ogni mutamento del volume delle dita viene risentito dall'ampolla che si schiaccia o si dilata, e trasmette le variazioni di pressione che si formano nel suo interno ad un timpano a leva di Marey, che trascrive questi mutamenti sul cilindro affumicato, col solito processo descritto già dal Patrizi. Si ottiene così, quando si abbia una certa pratica dello strumento, la grafica esattissima dei movimenti provocati nel circolo capillare della mano dai nervi vasomotori.

Contemporaneamente al tracciato del polso capillare, ho preso pure, ordinariamente, il tracciato del polso dell'arteria radiale, per avere un controllo continuo della prima curva; come pure ho preso sempre, contemporaneamente alle altre, la grafica del respiro, per escludere la facile obbiezione che le modificazioni che si osservarono nel polso potessero essere dovute a modificazioni del respiro (1).

Ed ora, ecco come procedevo nelle esperienze: L'individuo in esame stava seduto comodamente in una poltrona a sdrajo: alla mano destra

(1) Per diverse ragioni questa breve Memoria non è illustrata coi relativi tracciati; questi saranno però pubblicati prossimamente in uno studio su *Gli stati emotivi negli idioti*, nella « Rivista sperimentale di Freniatria ».

Digitized by Google

aveva applicate due delle ampolle dello sfigmografo di Hallion e Comte: al braccio omonimo era per lo più applicato lo sfigmografo di Marey: attorno al torace era fissato il pneumografo, più o meno teso secondo le circostanze. Si cominciava dal prendere qualche tracciato, saggiando il potere di reazione dei vasomotori dei soggetti nel giorno dell'esperienza, quindi ad un tratto, un distintissimo pianista, il Dr. Bernardini, che ringrazio dell'aiuto valido e paziente, si metteva a suonare sul pianoforte, a volte degli accordi *in maggiore* o *in minore*, a volte invece dei ballabili o dei pezzi d'opera, nei due modi rispettivi. — Nello stesso tempo io sorvegliavo gli apparecchi registratori e il soggetto, il quale, quando ciò era possibile, doveva tenere gli occhi chiusi: nessun rumore, nessuna parola, nessun cenno poteva disturbare il soggetto, che veniva interrogato, dopo, sulle sue sensazioni, quando ciò si poteva, naturalmente.

Le mie esperienze sono state fatte, in modo non continuato, dal maggio al novembre 1896: mi sono servito di numerosi soggetti, malati di mente e sani, ma riferirò qui soltanto pochi esempi che, specialmente per le loro antinomie, sono caratteristici, e rappresentano ciò che abitualmente avveniva in tutti. Riferirò così gli esami fatti 1° su di un'idiota melomane, R. V.; 2° su di una malata di follia circolare, G. M., e 3° su alcune persone sane. L'esame di un'altra ammalata, T. M., di eccitamento maniaco, e che poi guarì, mi servirà quasi di controllo.

La R. V. è un'idiota di 34 anni: non capisce quasi nulla, avverte appena i principalissimi bisogni ed è sudicia. È ecolalica, ripete cioè pappagallescamente ciò che le si dice, e solo con una mimica esageratissima si riesce a farle capire qualche comando. Non ha simpatie, nè affetto per alcuno, ma spesso è colta da accessi impulsivi di furore. Passa le giornate cantarellando un'arietta, o un motivo, o un semplice ritmo, e si accompagna girando attorno la testa, appoggiata al muro o sulla schiena di qualche ammalata. Ha una memoria musicale meravigliosa (1); riproduce, dopo una sola audizione, qualunque frase musicale, anche complessa, le venga proposta; dopo, sèguita a ripeterla senza fine, ma, mentre le prime ripetizioni erano

(1) Cfr. Ferrari e Bernardini, *La memoria musicale nei frenastenici*. « Rivista sperim. di Freniatria », vol. XXII, fasc. 2°.

Digitized by Google

esattissime, in seguito la R. vi abolisce progressivamente tutte le variazioni, e, dopo un quarto d'ora, della frase primitiva non è rimasto che lo schema tonale. Spesso però basta accennare alle prime battute della frase iniziale, perchè la R. V. si riprenda e la riproduca tosto esattamente: questo anche a due o tre giorni di distanza.

Viene molto volontieri nel Laboratorio di Psicologia dell'Istituto, perchè vi è il pianoforte ed il gong, e sa che li udrà suonare: colle minaccie più terribili le si è fatto capire che non deve toccar niente colle mani, ma non sa resistere, se si trova presso il gong, al desiderio di baciarlo, poi vi picchia sopra abbastanza fortemente la testa per farlo risuonare.

L'espressione mimica della sua fisionomia scimmiesca è abbondante, ma poco netta: sotto l'impeto dell'emozione musicale la pelle del suo viso si raggrinza tutta, gli occhi le si chiudono come la bocca: e solo quando si calma ci si accorge se si trattava di un'emozione gaia o triste. Il modo *minore* la fa costantemente piangere, come si vede anche bene dal tracciato della respirazione: disgraziatamente questa malata ha una circolazione periferica debolissima, ed è inservibile, ad esempio, nei mesi invernali, nonostante che nel reparto ove essa abita e nel mio Laboratorio ci siano costantemente 15-18 gradi di calore.

Il secondo dei miei soggetti, G. M., è un'ammalata di follia circolare: va soggetta cioè ad accessi di grave depressione psichica, i quali durano qualche tempo, quindi cedono il posto ad uno stato di benessere e di gaiezza esagerata, il quale continua, più o meno intenso, fino al sopraggiungere del nuovo periodo di tristezza.

Molto religiosa, ama il canto liturgico, e nei primi tempi in cui esperimentavo su di lei, stentavo a persuaderla a non intonare qualche strofe sacra, che gli accordi sonati sul piano forse le suggerivano: preferisce il modo *minore* « perchè è più allegro », com'essa dice, traducendo, in una forma alquanto paradossa, con queste parole, la consonanza che il suo stato d'animo fondamentale trova nella musica triste.

È dotata di una circolazione periferica discreta, e le reazioni dei suoi nervi vasomotori sono rapidissime e sempre molto evidenti.

In questi ultimi tempi è sopraggiunto in lei un accesso di depressione intensa: è confusa, smarrita, si vede perduta, irremissibilmente condannata ad una fine ignorata ma tristissima, senza speranza,

Digitized by Google

senza conforto. Il polso capillare esaminato nei due periodi, al di fuori dalle esperienze musicali, non pare che presenti differenze di qualche rilievo.

Le persone normali su cui ho esperimentato gli effetti della musica sono tutti uomini, alcuni Colleghi cioè, e me. Tutti amiamo molto la musica: uno poi ha, oltre alla passione per la musica, un'altra passione, ma pur troppo infelice, ... quella di suonare il violino.

Presentati così i miei soggetti di esperimento, riassumo sintetizzandoli i miei risultati: 1° Nelle persone normali sopracitate (1) gli accordi e le melodie nei due modi hanno avuto il solo effetto di abbassare gradatamente e per qualche istante il livello della curva del polso; semplice reazione dei capillari della mano, allo stimolo sensoriale acustico, inaspettato. Questo effetto è analogo, per quanto sia meno intenso ma più rapido, all'effetto di un colpo improvviso o preannunciato di gong. — 2° Nella R. V., idiota, e che si può quindi considerare psicologicamente come scerebrata, l'effetto costante, immancabile del *modo maggiore* è stato una dilatazione passiva dei vasi periferici, assai intensa, che cominciava pochi secondi dopo che lo stimolo acustico aveva cominciato ad agire e cessava quasi subito dopo che la musica aveva cessato. Questo effetto si aveva sempre quando veniva suonato del *maggiore*, accordi e melodie.

Nelle stesse condizioni, il *modo minore* non ha mostrato alcun effetto sulla circolazione capillare.

In alcuni tracciati, in corrispondenza del *modo minore* si nota la scomparsa del polso capillare, ma essa è dovuta a dei movimenti della mano della R. o ad alterazioni del respiro per il pianto, in cui l'ammalata prorompeva. Spesso mi riuscì di farla tacere e il polso capillare ricomparve allora anche più energico di prima, per quanto irregolare, perchè solo difficilmente si presta questa ammalata.

---

(1) Non mi nascondo la facile obbiezione, che sarebbe stato più corretto esperimentare gli effetti della musica sopra donne sane, visto che i soggetti malati erano tutte donne; ma debbo far notare che queste esperienze sono state fatte durante il corso di altre ricerche, di cui rappresentano soltanto un epifenomeno; poi, che ho dovuto cedere alla suggestione della comodità, per cui mi era facile studiare delle ammalate e non dei malati, e al contrario degli uomini sani e non delle donne nelle stesse condizioni. Del resto poi, alcuni dati di altre esperienze mi hanno in certo qual modo autorizzato ad astrarre dalla questione del sesso in questo genere di ricerche.

Digitized by Google

Il polso della M. G. nel suo stato di tranquillità e di gajezza moderata presenta molti punti di rassomiglianza con quello della R. V. — Il *modo maggiore* (accordi o melodie) provoca una tale dilatazione passiva dei vasi capillari che il polso scompare: soltanto, l'effetto è meno rapido e dura meno che nella R. V. — Dopo qualche tempo la dilatazione passiva provocata dalla musica cessa e ricompare il polso, nonostante che il pianoforte continui a suonare: se però, dopo un momento di silenzio, si riprende col *modo maggiore,* l'effetto di esso sul polso si ripresenta spiccatissimo.

Il *modo minore* non ha alcun effetto sul polso capillare dell'ammalata, quantunque, come abbiamo detto, sia il solo che valga a commoverla.

Invece, nei tracciati del polso della stessa malata, sottoposta nello stesso modo alle stesse eccitazioni musicali durante un accesso di gravissima depressione, si vede che il *minore* non ha al solito alcun effetto; ma la curva si mantiene perfettamente normale anche mentre vengono suonati accordi o melodie *in maggiore*, contrariamente a ciò che avveniva durante lo stato di benessere dell'inferma.

Debbo aggiungere che nel periodo di depressione erano anche più spiccate del solito le altre reazioni emotive per il *modo minore.*

Nella malata T. M., ho sperimentato durante l' eccitamento maniaco e dopo che la giovane fu guarita.

Nel primo caso ho notato chiaramente il solito effetto del *maggiore*, e, corrispondentemente, la mancanza di qualunque effetto per parte del *modo minore.* Nel secondo, invece, quando la ragazza stava bene, nè il *modo maggiore* nè quello *minore* mostrarono alcun effetto sul circolo capillare.

Sintetizzando quindi questi risultati, noi possiamo conchiudere: Il sistema dei nervi vasomotori si mostra attivo in seguito all'influenza della musica soltanto nelle persone che si prestano alle impressioni musicali in un modo del tutto bruto. Questa influenza si mostra spiccata e costante per qualità ed intensità in una sola persona, nell'idiota R. V., che si può quasi considerare, psicologicamente parlando, come mancante del cervello. Nella malata G. M., invece, mentre il sistema vasomotore è attivissimo durante il periodo in cui essa si trova in uno stato, se non normale, almeno più abituale per lei,

Digitized by Google

non lo è più quando essa entra in uno stato di depressione, durante il quale l'animo suo è completamente in preda ad un'idea unica.

I vasomotori si mostrano pure inattivi in seguito alla influenza della musica, nelle persone sane di mente, ed abituate agli esperimenti psicologici.

Come controllo abbiamo il caso della giovane T. M., il sistema vasomotorio della quale si mostrò sensibile alle emozioni musicali, finchè essa fu confusa e subdelirante; mentre ogni effetto scomparve quando la mente della giovane diventò più ordinata.

Che cosa si può conchiudere da questi dati? Mi guarderò bene dal dare ad essi un valore superiore a quello, limitato ma certo, che hanno. L'interesse maggiore proviene loro dal fatto di essere stati praticati sopra persone nelle quali l'equilibrio psichico non esisteva od era straordinariamente instabile. Nella idiota noi abbiamo l'esperimento fisiologico rudimentale, bruto. Essa si può forse considerare come uno strumento che, con nervi ed organi umani, vibra perchè un altro vicino ad essa vibra con una data tonalità, in un modo determinato.

Nella G. M., durante la prima fase, e nella T. M., durante il periodo di eccitamento e di confusione, c'è quasi una somma di sentimenti, di affetti, di emozioni che si trovano in equilibrio instabile e sono pronte a pendere nel senso verso cui si sentono attratte da uno stimolo efficace. Sappiamo infatti, che non è un piccolo segno, per la diagnosi dello stato di malattia mentale, il fatto dell'esagerazione nelle reazioni sentimentali. Così lo stimolo musicale è sufficiente a risvegliare in esse quelle condizioni di emotività che si riscontrano classicamente espresse nell'anencefala R. V. e non basta a provocare alcuna reazione emotiva in noi, che possiamo considerarci come persone sane.

Il fatto è di osservazione banale: quando si è profondamente agitati, la musica che normalmente non ci farebbe alcuna impressione, può farci un effetto inusitato. — Nella gioia di una prova difficile superata, durante l'attesa di un convegno sospirato, la più volgare banda militare può farci piangere, mentre in quegli accessi di *impotenza sentimentale*, che purtroppo conosciamo un po' tutti, il primo atto della *Walkyria*, o il *Tremolo* di Gottschalk (le due musiche

Digitized by Google

che commuovono forse di più), possono lasciarci del tutto indifferenti. — Per questo, la T. M., guarita, non mostra più alcuna reazione alla musica, mentre per un altro meccanismo invece, quest'azione stessa manca nella malata M. G., quando essa si trova nel periodo di depressione. In quetso caso la coscienza di lei è dominata dallo sconforto e dal terrore ed è impenetrabile per l'emozione musicale; come su di una parete levigata, arrivano le onde sonore contro la coscienza dell'inferma, e vi si sperdono, perchè essa può rifrangerle, ma non vibra con loro.

Ed ora passiamo ad un'altra questione: perchè soltanto il *modo maggiore* è capace di provocare una modificazione del polso capillare? La modificazione riscontrata (consistente in una dilatazione vasale continuata e duratura, d'origine nervosa) corrisponde precisamente al fenomeno, che *Lange* aveva notato empiricamente, dover avvenire nel sistema dei capillari ed in genere nei vasi periferici. Ma perchè l'espressione del dolore psichico, estetico, provocato dal *modo minore*, non si è manifestato nel tracciato del polso capillare, con modificazioni contrarie od analoghe, mentre il fenomeno della restrizione vasale nei capillari è quello che si trova corrispondere al maggior numero degli stimoli (attività mentale, dolore, ribrezzo, disgusto, ansia, ecc.)? — Che non fosse presente uno stato emotivo, è del tutto inammissibile, perchè, come ho detto sopra, la R. V. piangeva quando sentiva suonare gli accordi o le melodie *in minore*, ed ho pure riferito che la G. M. preferiva assai questo *modo*, che però nel periodo di depressione la commoveva profondamente. — È forse questa una prova della specificità o dell'artificiosità del *dolore estetico?*

La questione quindi della diversità di azione nel *modo maggiore* e di quello *minore* resta insoluta, per quanto le mie esperienze si avvicinino forse finora più di tutte le altre, al nodo della questione.

Non ho riferite le sapienti teorie di Blaserna, di Helmholtz, di Wundt, di Gurney, di Stumpf, di Simmel e di altri, sull'argomento, perchè sono certo cosa nota ai colti lettori di questa *Rivista*. Quanto alle teorie a base di ipotesi che sono state messe fuori, non ho creduto opportuno di farne parola; perchè, per quanto brillanti, rammentano troppo la famosa risposta del baccelliere di Molière:

Digitized by Google

. . . . . quare
Opium facit dormire?
— A quoi respondeo
Quia est in eo
Vertus dormitiva,
Cujus est natura
Sensus assoupire!

Rammenterò invece un dato di fatto per togliere ad alcuni dei miei risultati l'apparenza di illogicità che possono avere, che la legge dell'estetica musicale per cui il *modo minore* ha un carattere triste, non è assoluta: Gévaert afferma infatti che i Greci preferiscono al *maggiore* il *modo minore,* che è per loro epico, grandioso, virile, ed ha insomma tutte le caratteristiche che per noi ha il *maggiore.* Ed è noto del resto che altri popoli, generalmente incolti, amano assai il *minore,* che provoca in loro uno stato di gaiezza. Ora, io non voglio infirmare l'opinione del Tanzi (1) che questo sia dovuto alla mancanza di coltura musicale di quei popoli, per cui, contenti del ritmo, non si curano di distinguere le lievi differenze che passano fra il *maggiore* ed il *minore;* ma credo che i miei esperimenti illuminino la questione di una luce un po' diversa.

Ma, per finire, queste mie esperienze appoggiano la teoria, per dir così, periferica delle emozioni? — I soggetti delle mie esperienze si possono dividere in due classi: una costituita delle persone di cui i vasomotori sono sensibili all'azione della musica; l'altra delle persone che, per maggiore resistenza organica, per l'insorgere di fenomeni inibitori o per altro, non modificano in seguito agli stimoli musicali la loro circolazione capillare. Nei primi, l'influenza della musica si è manifestata sempre in un senso soltanto e in un modo coerente, e per l'appunto si è avuta una reazione vasomotoria per un genere di musica che non determinava, apparentemente almeno, modificazioni della coscienza; mentre al contrario nessuna reazione per parte del polso capillare accompagnava l'emozione, disaggradevole nella R. V., relativamente piacevole nella G. M., provocata nei due casi, e in modo indubbio, dal *modo minore.*

Ma se questi risultati, che si ricollegano e richiamano le espe-

(1) Op. cit., pag. 765.

Digitized by Google

rienze e le considerazioni fatte in proposito dal *Patrizi* nel lavoro sopracitato, sono più ricchi di quelli ottenuti da lui, essi non sono per questo di un'interpretazione facile, riguardo alla questione della natura della emozione musicale. Quanto a me, obbediente sempre alla suggestione dell'esperimento, non affermerei più, almeno per ciò che riguarda le emozioni musicali, col *Lange* (1) che « noi dobbiamo al nostro sistema vasomotore, tutta la parte emozionale della nostra vita psichica », ma mi unisco piuttosto al *James*, il quale usa una maggiore riserva; secondo lui, per le influenze esterne noi riceveremmo (pel mezzo non solo dei muscoli vasomotori, ma di tutti i muscoli a fibre liscie ed a fibre striate) delle impressioni diverse, la coscienza delle quali costituirebbe il nostro stato emotivo.

È quindi allo studio di questo meccanismo più complesso che ci si dovrà rivolgere per sciogliere l'arduo problema della natura dell'emozione musicale. È per questa via che io mi sono messo, fiducioso di trovare dei compagni forti e valenti, quali già furono i miei predecessori in questo studio interessantissimo.

Dal Laboratorio di Psicologia
dell'Istituto Psichiatrico di Reggio Emilia.
Dicembre 1896.

Dott. G. C. Ferrari

---

(1) Lange, *Les émotions*. Trad. franc. Paris, 1895. Alcan.

Digitized by Google

ANTONIO BAZZINI

Prossimo a compiere il sedicesimo lustro, Antonio Bazzini si spense placidamente il giorno 10 dello scorso febbraio. La grave età e la salute cagionevole non gli consentivano più di scrivere pel mondo, al quale egli aveva già, durante la sua lunga ed avvicendata vita artistica, consacrato largo tributo d'operosità; pertanto l'arte attiva e militante non può rimpiangere il prezioso propugnatore caduto sulla breccia ad opera incompiuta, ma essa, ed intendo parlare di quella vera, sana, onesta e schietta, deve pur lamentare la privazione di uno strenuo ed assiduo patrocinatore. Sotto tale riguardo, la perdita fatta dal Paese nostro, in questi tempi di singolare penuria, è veramente dolorosa, come quella che assottiglia l'argine alle deplorevoli intemperanze dei fuorviati. Alle arti incomberebbe di progredire incessantemente, ma, non potendolo pel traviamento del gusto o per difetto di abbrivo geniale e gagliardo, dovrebbero almeno studiarsi di procedere per la maggiore rispettando le tradizioni e gli ammaestramenti dei più valenti antesignani; ciò posto,

Antonio Bazzini.

Digitized by Google

è provvidenziale l'operato di quanti impongono l'osservanza di questo principio colle parole e, più, coi fatti. E fra costoro va specialmente segnalato ed encomiato il compianto Estinto. In lui erano ingeniti il culto perseverante del bello puro e sereno, e la tutela intransigente delle tenaci ed austere dottrine istituite dai Classici italiani e forestieri, alle quali la musica deve salute e gloria, e dovrà anche, speriamolo almeno, la sua non lontana redenzione.

Antonio Bazzini ebbe, direi quasi, la fortuna istessa per nutrice affettuosa, la quale gli fu larga di un sorprendente talento musicale, di un animo e di un intelletto esuberantemente atti ad assecondarlo e di un carattere abile a trar profitto di queste rare doti che, di solito, ben difficilmente si trovano riunite nella medesima persona. Nacque a Brescia il dì 11 marzo 1818. Il chiaro giureconsulto e gentile poeta Buccelleni gli fu padrino e protettore tanto che curò amorosamente i suoi primi studi letterari e musicali. All'età di circa otto anni ebbe a maestro di violino il valente Camisani, che gli impartì un insegnamento severo, colla scorta del Viotti, del Tartini e di molti altri sommi docenti di questo istrumento, in cui egli doveva, ben tosto, conquistare valentia davvero eccezionale. Infatti, non ancora ventenne, il suo nome diffondevasi oltre le patrie mura, ed era già noto in buona parte d'Italia. In seguito la sua rinomanza crebbe rapidamente mercè un giudizioso pellegrinaggio all'Estero; fu in Francia, in Ispagna ed in Inghilterra dove diede concerti che gli fruttarono applausi fragorosi, celebrità e, credo, anche buona messe di scudi.

Tanta fortuna non poteva essere meglio meritata, perchè il Bazzini fu realmente un violinista valentissimo e perfetto anche nei particolari d'importanza secondaria. Egli conosceva il violino profondamente, ne aveva scrutato la natura e penetrati i segreti. Questo strumento che ha resistito ai secoli scorsi e che sfida securo ben anche i venturi, aveva in lui un caldo ammiratore ed un fervente cultore. Sapeva che quelle quattro corde, toccate da mano maestra, non hanno limiti nella manifestazione del pensiero musicale, giacchè tali limiti stanno piuttosto nelle facoltà dell'uomo talvolta impari all'impresa; sapeva che il violino ha una storia antica ed un avvenire splendido, eppertanto lo aveva studiato con passione e con giustificata pretesa di assoluto dominio. Raggiunse totalmente lo scopo. Quanti ebbero

Digitized by Google

la ventura di udirlo ne riportarono un'impressione indelebile: agilità, esattezza, vigore, soavità, colorito smagliante erano le sue qualità peculiari e costanti, tra le quali primeggiava la scrupolosa e sapiente interpretazione dei più riposti intendimenti dei compositori, di cui egli venerava la volontà con vero impegno di coscienza, anche con sacrificio del proprio successo, ben dissimile in ciò da certi istrioni trampolieri della ribalta che, pur di comparire nanti un pubblico compiacente o vago di stravaganze, non si peritano di violentare l'arte piegandola alle loro attitudini da funambolo. Con singolare efficacia ed infinita delicatezza, sapeva ancora trasfondere nei suoni i diversi moti dell'animo rispondenti alle varie passioni, laonde, oserei dire, con frase nuova, ma non certo disadatta, ch'egli musicava il sentimento. E tanto sedusse questa sua qualità che un tempo venne chiamato giustamente il *Leopardi del violino.*

Dopo aver errato parecchio per l'Europa, sostò in Germania. Quivi trovò liete accoglienze e fama diffusa. Quel popolo serio, dotto ed avveduto estimatore degl'ingegni seppe apprezzarlo come meritava, ed assai più de' suoi compatrioti, che, per verità, non gli tributarono mai grande ammirazione. Del suo soggiorno in Germania approfittò per addestrarsi nello studio dei Classici, studio che gli giovò moltissimo. Persuaso che l'estro disgiunto dalla dottrina non può arrischiarsi al volo, volle por fondamento stabile e solido alla sua educazione musicale. I Classici italiani dell'aurea età, ignara d'angosciose smanie di gloria effimera, e quelli tedeschi inflessibili veliti della docenza, gli furono maestri, inspiratori, e certo anche conforto nell'arduo e spinoso lavoro del compositore. Il Bazzini dunque si diede a scrivere musica desiderando lasciare di sè orma più durevole che non sia quella dell'artista esecutore, la quale rimane soltanto impressa nella memoria degli uditori senza sicura testimonianza ai posteri. A sedici anni pubblicò la sua prima composizione, a diciassette fece eseguire in Brescia sei *Ouvertures* a grande orchestra. Tentò anche le sorti del teatro. La sera del 13 gennaio 1867 rappresentò alla Scala l'opera *Turanda*, su libretto del Gazzoletti, coi cantanti Destin, Colbrand, Fancelli, Sterbini, Vecchi, ecc., ma, quantunque il cimento si rinnovasse per dodici volte, la fortuna non fu benigna. La musica era buona, ma l'opera difettava di quegli elementi indispensabili, e, spesso, inesplicabili, che pongono lievito al

Digitized by Google

successo; eppertanto cadde. Ma altri poderosi lavori assodarono la sua fama di musicista fecondo e provetto. Tra questi emergono altamente sei *Quartetti* (il sesto ancora inedito) ed un Quintetto per archi di squisita fattura, le *Ouvertures* pel *Saul* e per il *Re Lear*, il poema sinfonico *Francesca da Rimini*, i *Salmi* LI e LVI, la cantata sinfonica *Senacheribbo*, *La Risurrezione di Cristo*, i *Concerti* per violino con orchestra, un gran numero di *Pezzi* originali per violino e piano forte (tra questi la celebre *Elegia*), le *Romanze* da camera, una delle quali, *Il Prigioniero di Josephstadt*, notissima.

L'*Elegia* è un gioiello di fattura, di grazia e di sentimento; ben pochi compositori ponno vantare una creazione cotanto squisita per soavissima espressione di malinconia. L'*Ouverture* al *Saul*, giudicata suo capolavoro, è un'opera magistrale in cui alla vena ricca e potente per novità e dovizia di concetti grandiosi, si accoppia un istrumentale che attesta la più estesa conoscenza di quelle norme complesse e scabrose, le quali governano i ludi orchestrali.

Ma egli va specialmente commendato come instancabile paladino dell'Arte italiana, che egli cercò sempre di difendere colle azioni e coi detti. La sua musica è bella, fine, originale, cesellata, erudita, ed italiana, ma italiana de' bei tempi in cui la nostra stella fulgente sostava all'afelio della gloria, ed era guida al mondo.

Il Bazzini nel 1873 venne nominato professore di alta composizione nel Conservatorio di Milano, e nel 1882 direttore dello stesso Istituto, carica che coprì fino alla morte.

Anche come uomo, indipendentemente dall'arte, poteva essere interessante oggetto di speculazione. Il suo conversare era piuttosto lento e guardingo, ma stringato e succoso, con una lieve tendenza, non celata, quantunque palliata dalla bonomia, allo scetticismo. Vecchio, com'era, conosceva, fin nelle viscere, il mondo e gli uomini, e quindi le loro passioni e le loro miserie. Parlava il francese, il tedesco e l'inglese e scriveva bene l'italiano; aveva insomma una coltura estesa dissimilmente da tanti artisti, che, tolti all'arte loro, sbiadiscono come lucciole al sole. Molti scrittori di vaglia erano stati suoi buoni amici, e fra questi il Maffei, il Gazzoletti, l'Azeglio, l'Aleardi, ecc.

Ultimamente viveva ritirato nell'eremo del suo appartamento. Il suo povero corpo, già tanto robusto, gravato d'anni e d'acciacchi,

Digitized by Google

pareva stremato; la schiena sporgeva, ed una spalla declinava dissestando l'asse delle scapole, ma la testa, ribelle al tempo, accusava tuttavia la validità dell'intelletto. Lo spirito dominava la materia, e doveva lasciare di sè non peritura memoria.

EUGENIO DE' GUARINONI.

Digitized by Google

RECENSIONI

Storia.

ALFREDO COLOMBANI, Le nove sinfonie di Beethoven. — Torino, 1897. Fratelli Bocca.

La parte che serve d'introduzione, in questo libro, contiene quanto basta per dare un'idea sommaria ed approssimativa dello sviluppo della forma sinfonica e per ispiegare come Beethoven dovesse apparire il perfezionatore della sinfonia. Ben è vero però che anche al Colombani è sfuggita una relazione che ha pur essa il suo valore, ciò è a dire la relazione che Beethoven ha cogli istrumentalisti italiani della fine del settecento, che egli conobbe e studiò certo moltissimo. Questo, che non è un punto di erudizione, come si potrebbe credere, ma che, insieme alla constatazione di un fatto importante, fa entrare la forma e lo stile della musica classica italiana nella gestazione della maggior forma di musica istrumentale tedesca, non è stato trattato ancora da nessuno. Poi non è esatto che Bach e Händel scoprissero questa nuova fonte di efficacia nella musica istrumentale, per cui essa deve avere una logica ed un'unità. Molto prima di Bach e di Händel, nelle composizioni istrumentali o siano suonate a più parti di Andrea Falconieri, di Biagio Marini, di Mazzaferrata, di Bassani, di Frescobaldi e sino negli organisti e liutisti del cinquecento, unità, sviluppo logico del tema son cose note e praticate altrettanto bene e forse più puramente ancora di quel che più tardi facessero Bach e Händel. Così pure mi permetto di osservare che la sinfonia italiana antica (e così chiamasi indifferentemente la composizione che altri dicono sonata e che spesso si confonde con la propria *suite*) fu trattata in tutte le forme; per tanto, anche la sinfonia a programma (non la suonata

Digitized by Google

antica o il ricercare dalla semplice imitazione, forme che rappresentano una sostituzione degli istrumenti alle voci del madrigale rappresentativo) è cosa italiana del secolo XVII e non tedesca o francese del XVIII, come crede il Colombani. Io vorrei ancora aver messo in guardia il chiaro autore contro certe affermazioni del Carpani, il cui libro su Haydn è di poco valore e pieno di inesattezze e di errori, per ciò che riguarda le innovazioni introdotte nella musica istrumentale da Giambattista Sammartini. Si direbbe che egli non ne aveva letto niente. Il Sammartini fu meno, assai meno elaborato e fino istrumentalista dei suoi predecessori, con tutto che egli avesse più genio di alcuni di loro e il suo genio fosse nuovo. Il giuoco delle parti è da lui ridotto, semplificato assai. Mentre p. e. in Stradella, in Caldara, Legrenzi, Mazzaferrata, una suonata a due violini e basso significa un finissimo ricamo di contrappunti a tre parti, più quel che il cembalo sul basso continuo è a supporsi che vi aggiungesse, in Sammartini voi troverete la melodia della parte soprana unica e sola veramente importante, un basso poco mosso, che quasi unicamente segna il fondamento dell'armonia, mentre la parte di ripieno, che determina l'armonia, non disegna contrappunti o raramente.

Ma ciò non ostante, dopo questa breve introduzione, la materia vera del libro è trattata dal Colombani con chiarezza, con ordine e con molta opportunità di svolgimenti e di osservazioni. È merito non piccolo l'avergli dato un contenuto, il quale, mentre contribuisce a far comprendere il fatto musicale in sè con un commento oggettivo e diligente, non tralascia le circostanze più salienti nella vita, nell'ambiente e nel momento speciale di cultura storica, perchè tutti questi fattori conferiscano la lor parte di valore alla critica, le diano efficacia e facilitino a scoprire il nesso che l'opera d'arte ha cogli altri fenomeni del mondo intellettuale.

Per ciò che riguarda l'analisi tecnica delle sinfonie beethoveniane, essa è di proposito modesta, e per ciò che si riferisce all'estetica, dopo abbondante impressivismo, non so vederci molto di più che frasi di venerazione e meraviglia. Il Colombani — egli lo ha detto in modo generale nella prefazione — si è giovato del libro del Grove — parecchie osservazioni e parecchi esempi musicali combinano perfettamente — ed egli ha fatto bene, prima di tutto perchè il libro del Grove è una eccezione al tipo delle pubblicazioni analoghe, poi perchè ciò prova quanto il Colombani rispetti ciò che di meglio si è detto sino ad oggi sulle sinfonie di Beethoven.

Un'opera di questa specie è in grandissima parte opera di compilazione, è formata sulle opere dei predecessori e non può preten-

Digitized by Google

dere ad originalità, ma dal giusto equilibrio tra la specifica cognizione d'arte e la illustrazione critica, scritta bene ed elegantemente com'è, essa trae un grande partito, rende agile e simpatica la dottrina musicale e popolarizza delle grandi opere d'arte. L. T.

A. POUGIN, Acteurs et actrices d'autrefois. In-12. — Paris. Juven.

Questa, del chiaro critico parigino è una storia anedottica dei teatri a Parigi da trecento anni a questa parte. Si capisce da ciò che gran parte della trattazione è riservata ai teatri dove la musica è appena tollerata. Quantunque per questo il libro abbia per noi un'importanza un po' relativa, tuttavia esso forma una raccolta di documenti e di curiosità d'un interesse così notevole, che ci piace segnalarne volentieri l'apparizione e consigliarne la lettura.

Le numerose illustrazioni, che accompagnano il testo e che gli dànno un'importanza particolare, hanno un carattere d'autenticità che non si potrebbe negare. La fantasia non vi ha alcuna parte, e tutti i ritratti e le altre incisioni non sono che la riproduzione scrupolosamente esatta dei quadri o disegni che in certo modo appartengono alla storia dell'arte. La sola raccolta in disegni ha una considerevole importanza, tanto più poi se si osserva che buona parte di essi non furono ancora mai pubblicati. G. B.

HERMANN RITTER, Gedenk-Schrift zur 100. Geburtstagsfeier Franz Schubert's. Bamberg. Verlag der Handels-Druckerei.

In questo passato trimestre abbondarono su per le riviste gli articoli dedicati alla memoria di Schubert e abbondarono gli opuscoli sul medesimo soggetto. Questo artista, a cui i contemporanei riconobbero nulla, la posterità è larga di ammirazione e di lode fino all'esagerazione. Nel presente opuscolo, alla biografia del maestro viennese son fatte seguire alcune considerazioni sulla sua opera d'arte ed essenzialmente sul *lied*. Ciò che ne dice il signor Ritter lo abbiamo udito dire da tutti, oltre la sazietà. Le considerazioni dell'A. sono piuttosto trascendentali, poetiche, forse talora, musicali mai. E lo sapevamo prima di leggerlo. L. T.

Critica.

AGOSTINO CAMERONI, Musica e dramma. Lettura (Collezione di conferenze cattoliche. Serie 1ª, n. 3). — Faenza, 1897. Ufficio della Rassegna *Idea Nova*.

La storia del melodramma si svolge, secondo l'autore, per tre periodi; nel primo, dalla Camerata de' Bardi a Claudio Monteverde, la poesia prevale alla musica; nel secondo, dal Monteverde a Riccardo Wagner, l'arte della parola a grado a grado cede d'innanzi

Digitized by Google

al fascino della melodia e del canto: nell'ultimo, col Wagner, poesia e musica si fondono, si contemperano, s'intrecciano in un'armonia suprema che ripete, avvivato di nuova bellezza, il miracolo della tragedia greca. Con quali mezzi il Wagner pervenga ad attuare nel dramma il suo sogno superbo, in che sia l'essenza dell'arte nuova, com'ella si opponga alla forma, ormai declinata, dell'*opera italiana,* il Cameroni spiega con agevolezza d'esposizione lucida e concisa, in poche pagine ricche d'osservazioni e di pensieri.

Due sole cose, se l'autore mi concede, vorrei apporgli. E la prima è questa. Nella conferenza si taccia di « *esagerato* » il giudizio di Luigi Torchi che riconosce all'azione della letteratura romantica tedesca la preferenza del Wagner per il mito. « A spiegare la nota « mitica », scrive il Cameroni, « basta il carattere tedesco natural- « mente avido d'emozioni intime, basta l'esempio di Weber con « quella sua diavoleria del Freischutz, basta sopra tutto l'idea del « teatro nazionale che stava in cima ad ogni pensiero del Wagner « e che egli credette di realizzare ispirandosi alla tragedia greca « e sostituendo ai miti orientali le leggende e le saghe delle razze « nordiche ». Basta, senza alcun dubbio, tutto cotesto: ma tutto cotesto à nel romanticismo a punto la sua origine e le sue ragioni. Poichè il rinnovamento romantico non fu soltanto « un inquieto « agitarsi in cerca di forme e di espressioni naturali, profonde, « intime », come accenna a credere il Cameroni — meglio che non fosse, secondo lo definiva Vincenzo Monti, la « scuola del- « l'arido vero » — fu, sopra tutto, un moto arditamente consapevole per mezzo a cui lo spirito germanico, ribellantesi da ogni signoria di forme e d'idee e di sentimenti ad esso stranieri, pervenne a conquistare l'espressione sua originale e compiuta nell'arte. Pensatori e poeti ricercavano con passionata indagine l'anima del popolo tedesco non per anche corrotta dal commercio con le altre genti; le antiche saghe obliate non ne custodivano l'imagine più pura? L'ammirazione per i miti nazionali e per l'età che li creava trascese in breve ogni termine; e la leggenda popolò de' suoi fantasmi e delle sue visioni e animò delle sue voci, come per rinnovato prodigio, le foreste, i laghi, i conventi, le castella, le chiese — tutti i luoghi in somma che l'arte di quel tempo ebbe più cari. Se non che ad esprimere l'ideal mondo del romanticismo — l'ardenza mistica, il sentimento dell'infinito, l'error vago dei pensieri senza un fine ben certo, la voluttà e il languore e il delirio della passione soverchiatrice — si ribellava la forma regolare e precisa che le arti d'imitazione classica avevano recata in onore; occorreva l'incanto d'una forma nuova, meglio libera, arcana, profonda.

Digitized by Google

Solo la musica poteva offrirla appropriata; essa che, celebrata dal Treck, dal Walkenroder, dall'Hoffman come « la più romantica « delle arti » e fiorita per opera di geni nazionali in una non più vista dovizia d'atteggiamenti e di colori, aveva ormai creato tutta una lingua novella nella quale le imagini del romanticismo poterono trovare la lor naturale espressione — come il mondo del Rinascimento aveva trovato la sua espression più aggraziata e più viva nelle linee armoniose della pittura e della scultura. E veramente tutta la musica apparve allora informata al romanticismo; con Carlo Maria Weber, rinnovellante col fascino d'una melodia strettamente tedesca il vecchio racconto popolare; con Francesco Schubert, nella cui sinfonia in *do* i sognatori interpreti contemporanei credettero vedere « fantasmi di cavalieri in arma- « ture lucenti e notturne figure di spiritelli scherzosi »; col Mendelssohn, che una leggiadra fantasia imaginò ascoltante nel mormorio degli alberi e delle acque il canto e il lamento delle ondine; con Roberto Schumann nelle cui pagine (sono ancora parole d'un contemporaneo) « l'azzurro mistico fiore esalò il suo più inebriante profumo ». Riccardo Wagner fu l'ultimo e il più grande artefice di questo rinnovamento. Signore del verso e della musica, possedendo in ugual grado la tecnica delle due arti più intime, più elette, più ideali, più squisitamente moderne, egli tradusse in atto ciò che gli altri avevano presentito; e al sogno del romanticismo, che i suoi predecessori avevano solo parzialmente significato, diè egli l'espressione perfetta, creando con un'estetica nuova quel dramma, nazionale d'inspirazione e di forma, il cui desiderio aveva vanamente travagliato gli intelletti tedeschi più colti da Federico Schiller, all'Iffland e al Kotzebue.

Questo il pensiero che informa il libro di Luigi Torchi. Nel quale, non che esservi traccia d'esagerazione, la potenza della sintesi, la sicurezza della comparazione, la conoscenza del momento storico assorgono a un grado che, a mio credere, nella critica musicale non era ancor stato raggiunto.

Ed ecco ora l'altra osservazione. Il Cameroni scrive che « la « forma che la musica del Verdi assume negli ultimi lavori appli- « candosi al dramma rivela l'influsso dei canoni wagneriani per « lo svolgersi continuo e logico dell'azione, per l'abolizione (almeno « apparente) dei pezzi staccati, per la declamazione spesso sosti- « tuita alla melodia assoluta e accentuata con squisito adattamento « alle parole ed al verso ». E aggiunge: « Intorno a Giuseppe « Verdi, i nostri giovani artisti, il *Franchetti sopra tutti e il Puc-* « *cini*, lavorano con fede ed entusiasmo a dare all'Italia il dramma

Digitized by Google

« musicale che, senza punto smentire le tradizioni nazionali, ri-
« sponda all'idea moderna bandita dal Wagner ». Ora pel Verdi, ed in certi confini, il giudizio può parere esatto. Ma quanto al celebrare in Alberto Franchetti e in Giacomo Puccini due zelatori del dramma musicale italiano, creda il signor Cameroni, non ne faremo proprio nulla. Dal Wagner il Franchetti potè derivare alla sua musica qualche procedimento tecnico — non altro; pel concepimento e per i fini l'opera di lui rimane pur troppo, quale che ne sia il valore, nei termini di quella che il maestro tedesco chiamava con felice espressione « arte giudaica ». Per ciò che riguarda il Puccini, a chi senza preconcetti esamini i suoi ultimi lavori vien fatto di ricordare i versi con cui Giosuè Carducci rimproverava scherzosamente al Ferrari d'aver dato alla drammatica italiana « *il mal francese* ». Triste male, signor Cameroni, e di non facile cura. R. G.

GEORGES SERVIÈRES, La musique française moderne. 1 vol. in-16°. — Paris. Havard. — Frs 3,50.

Titolo un po' pretenzioso a dire il vero, poichè il libro non è che una raccolta delle biografie di C. Franck, E. Lalò, G. Massenet, E. Reyer e C. Saint-Saëns, e l'autore stesso se n'è accorto e se ne scusa col dirci che s'esso ha scelto come soggetto dei suoi studi questi cinque musicisti, egli è in ragione dell'azione caratteristica ch'essi hanno esercitato sull'evoluzione della musica francese da trent'anni a questa parte, sia con l'accento personale delle loro opere, sia con l'influenza del loro insegnamento.

E dopo questo a noi pare che il libro del Servières possa classificarsi fra i libri utili e ben fatti. I giudizi sono sempre imparziali e partono da concetti elevati, le analisi diligenti ed accurate, la critica severa ed onesta. Non sono trascurati i particolari biografici e le vicende di ogni singola opera, tanto che si può dire lo studio su ogni autore sia completo ed esauriente. Ma, se l'autore ha creduto di considerare come essenziale e preponderante l'influenza che cotesti musicisti hanno avuto sul movimento di questi ultimi trent'anni, perchè non ce ne ha egli con uno sguardo sintetico indicato il modo e la misura? G. B.

EDUARD HANSLICK, Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848-1868, ecc. — Wien und Leipzig. Wilhelm Braumüller.

Sarebbe cosa molto desiderabile che le critiche che appaiono nei giornali quotidiani avessero tale importanza da meritare di esser raccolte in volumi e fossero ripresentate sotto questa forma al pubblico. La descrizione della vita artistica del passato è ricca di ammaestramenti pei nuovi venuti e lascia sopportare meglio il dolore agli

Digitized by Google

uscenti. Ma il valore od il successo delle critiche del giorno non è niente affatto effimero come alcuni, anzi come i più, credono. Esse offrono un contributo alla coltura che sfugge a molti ma che è nondimeno reale; poscia esse costituiscono una serie di documenti preziosi per la storia delle istituzioni e del movimento musicale. Hanslick, che non so se sia il decano dei critici musicali in Europa, ma che è certo il migliore di tutti, ha raccolto in un volume le critiche sue pubblicate dal 1848 al 1854 nella *Wiener Zeitung*, quelle dal 1855 al 1864 apparse nella *Presse* e le altre, sino al 1868, stampate nella *Neue Freie Presse*. E queste critiche si riferiscono soltanto a musica di concerto. Ci vorrebbe uno spazio ben maggiore del ragionevolmente consentito a queste rubriche per render conto del contenuto di questo libro. Si può dire che vi è rivelata tutta quanta e commentata la migliore letteratura musicale da concerto, che essa vi è analizzata con quello acuto spirito d'osservazione che distingue il nestore de' critici musicali. Ed io credo che a tutti sembrerà utile lo aver messo sott'occhio in un volume ciò che in molti rapporti può necessitare di consultare anche ai critici moderni senza dover ricorrere a collezioni di giornali molte volte irreperibili e cosa poi certo lunga e indaginosa. Viva a lungo ancora il nostro Hanslick! Chi ha letto la sua autobiografia qualcosa vedrà ripetuto qui. Ma dopo tutto, un secondo Hanslick oggi non c'è in Europa, ed è meglio rileggere la prosa di questo buon vecchio sincero e fedele alla sua bandiera, che quella dei suoi cattivi copisti. L. T.

Estetica.

ERNEST CLOSSON, La musique et les arts plastiques. (Extraits du *Guide Musical*). — Bruxelles, 1896. Schott frères.

Nel XVI secolo si disputò lungamente se, come allora dicevasi, « fosse capace di maggior artificio » la pittura o la scultura. Non mai questione fu più elegantemente e dottamente trattata, da scrittori che di tutte le arti avevano esperienza ai dì nostri rarissima, tra il prestigio e l'insegnamento e l'esempio di recenti capolavori. Pure oggi, se la vaghezza dello stile non persuada a ricercarli, chi ancor ricorda quei vani « *ragionari* »?

Temo assai che una sorte non dissimile sia per toccare all'industria di alcuni estetisti recenti, i quali si travagliano nei confronti tra le varie arti per inferirne l'eccellenza dell'una su tutte le altre. A Mario Pilo scappò detto una volta, non so come, su questa *Rivista*, che in una imaginata « classificazione delle arti » la musica doveva accontentarsi ad un luogo inferiore non pure alla pittura e alla scultura, ma persino alla mimica. Ed ecco qua ora il signor

Digitized by Google

Closson, il quale si propone di provare — o meglio dà a credere d'aver dimostrato — « la supériorité de la musique sur les autres « arts ». Le ragioni? Dio buono! le solite che l'arcolajo dell'estetica metafisica va dipanando ormai da cinquant'anni con non mutata fortuna. È inutile. Ciascuna età à il suo sogno di bellezza, che si esprime in un'arte, o in un gruppo di arti, a preferenza che nelle altre; quell'arte — o quel gruppo — pare allora, per un'illusione facile a comprendersi, rifulgere di più viva bellezza: ecco tutto. Nel Rinascimento era la volta della pittura e della scultura, e furono le arti più celebrate; oggi prevale la musica, perchè la forma del sentimento estetico è venuta facendosi via via più complessa a misura che l'adattamento a sempre più numerose e varie condizioni esterne, moltiplicando le esperienze, determinava un maggiore svolgimento ed una *eterogeneità* più definita degli organi nervosi: lo spirito nostro ricerca oggi espressioni più sottili, inquiete, squisite, e le trova a preferenza in quell'arte in cui l'intreccio degli elementi può raggiungere un grado di più mirabile complicazione. Ecco perchè il volgo — come osserva l'autore — ed il sig. Closson — come osservo io — dicono oggi che la musica è la più grande delle arti.

Del resto provate a chiedere a chi abbia veramente l'animo educato a gioire di tutte le forme della bellezza se egli più ammiri la Canzone alla Vergine o l'Allegoria della Primavera, il Duomo d'Orvieto o il San Giorgio di Donatello. Vi risponderà..... o, meglio, non vi risponderà a fatto; penserà, certo, in cuor suo che, così intesa, la ricerca estetica è il più vano e il più melanconico degli esercizi intellettuali. R. G.

C. R. HENNIG, Die Aesthetik der Tonkunst. — Leipzig. Johann Ambrosius Barth.

L'autore di questo libro, nella sua indagine critica, muove dal concetto generale al particolare. Egli tratta cioè prima del concetto astratto del bello, del bello in concreto come un bello artistico e del sistema delle arti, poscia della estetica della musica in particolare. Egli studia come si sviluppino le facoltà mentali dell'uomo, gli stimoli della volontà e della rappresentazione, in cui è la genesi dello stimolo artistico. Così egli è subito indotto a determinare le nozioni sentire, volere, conoscere, contemplare e alla definizione del bello astratto, trattando di esso e delle sue due specie, cioè in quanto egli sia creato dalla natura o prodotto dalla mano dell'uomo. Poscia l'Hennig studia l'ideale, definendolo l'immagine di un oggetto, la quale realizza una determinata idea come il pensiero della cosa perfetta, e si addentra nella nozione del bello desumendolo dall'unità di con-

Digitized by Google

tenuto e di forma riuscita fenomeno o dall'incorporazione dell'ideale conquistato da un'idea che si trasfigura per mezzo dell'arte. In questa via di preparazione, nel piano dell'A. entrano ancora considerazioni sul bello oggettivo e sul bello soggettivo, sulle nozioni di bello, magnifico, grazioso, sul bello artistico e sulla intuizione.

L'estetica musicale, da qualche tempo, si è valsa di un confronto fra l'intuizione e la coscienza nel sogno durante il sonno. Questa analogia, la cui scoperta si deve a Schopenhauer, fu rimaneggiata dal Wagner ed ora la veggo ripresa in esame dall'Hennig; e se non propriamente arricchita di considerazioni nuove, constato che ella è presentata con chiarezza maggiore di quel che abbia fatto Wagner. Più originale del discorso sulla contemplazione pura, vista nel suo più alto grado come intuizione, è la parte che tratta della concezione dell'opera d'arte. L'A. vi connette l'intuizione, in quanto egli dimostra come un ideale veduto intuitivamente diventi opera d'arte. E qui un seguito di discussioni: come l'artista si appropria la tecnica, sul rapporto fra la tecnica, la fantasia e l'intuizione, sulla necessità che l'artista abbia ricca e forte la fantasia, sull'idealismo e il realismo.

Vista la posizione che l'artista prende di fronte all'opera d'arte, posizione che non può essere se non subiettiva, è dell'opèra d'arte che l'A. ora si occupa. Anzi tutto egli esamina il rapporto dell'artista e del contemplatore cogli ideali d'arte. Ma gli ideali d'arte di un popolo sono strettamente annodati con gli altri suoi interessi. Egli dimostra questa proposizione in cui è certamente, per un lato, determinata l'attività artistica; più sviluppata ed efficace potrebbe essere la dimostrazione dell'altro termine, cioè del modo con cui l'artista, oltre che nelle idee generali della sua epoca, prende motivo di rappresentazione artistica negli oggetti suoi proprii. Ed ora l'A. passa ad esaminare il lato obbiettivo del bello artistico; primi oggetti di studio sono i materiali dell'arte, i mezzi, gli oggetti della rappresentazione e le leggi generali dell'arte. Più innanzi, dopo aver definito il concetto di unità nella varietà e visto il sistema delle arti, egli passa alle considerazioni di spazio e tempo, di simultaneità e di successività, concetti che dànno motivo alla divisione delle arti. Arti di contemplazione simultanea sono dette l'architettura, la plastica, la pittura; musica, mimica e poesia sono arti di contemplazione successiva. La divisione non è nuova; eliminato il concetto dell'imitazione, è ancora coperto un punto di forte e pericolosa discussione. Nel parlare della musica e dell'architettura e del parallelismo di cui s'è tanto discorso, pericoloso anch'esso perchè la musica vi è pensata soltanto come bello formale, mentre essa,

Digitized by Google

secondo l'Hennig, può esprimere anche idee speciali, egli viene a trovarsi in forte contrasto con Hanslick.

Ed ora è alla musica e alla sua filosofia, cioè all'estetica musicale, che si dirige la ricerca, e prima di tutto alla musica assoluta, al suo materiale, il suono, all'azione della musica penetrante nell'orecchio umano, all'idea della musica, all'importanza del disegno ne' classici e ne' romantici, all'indirizzo di Wagner e dei contrappuntisti fino a Bach, un indirizzo che rappresenta la libertà motivica dei pensieri tali quali si possono trovare nel campo della sintassi e nella poetica. Parlando dei mezzi della rappresentazione l'Hennig, dopo aver accennato alla dinamica, alla ritmica, alla melodica e all'armonica, s'intrattiene sulle forme e sugli stili d'arte. Qui il punto più felice è nella quantità e nella scelta degli esempi.

Sulla preparazione e sullo sviluppo delle forme non si è detto ancora quanto basta. Nel momento di determinare il contenuto della musica assoluta si affaccia la grossa questione del potere rappresentativo di quest'arte. Hennig opina che la musica assoluta possa rappresentare simbolicamente la vita intima dell'uomo o meglio della umanità, in quanto essa si manifesta nei moti del sentimento e di sensazioni generali. Ciò non contrasta del tutto con la teoria di Hanslick, come sembra credere l'Hennig, il quale molto più a proposito, secondo me, sostiene coll'Hanslick una brillante polemica sul bello formale della musica.

La musica in unione colle altre arti è il soggetto delle ulteriori ricerche dell'A. Egli è partigiano della musica a programma. È vero che i poemi di Riccardo Strauss oggi hanno dimostrato quale eminente capacità possiede la musica assoluta, come musica di programma per disegnare relazioni acuite dall'individualità. Avrà essa un avvenire? Hennig crede di sì. Ma la risposta non è così facile. È certo che l'unione della musica colla poesia apparisce organica nella musica vocale e nella musica vocale e instrumentale, ed Hennig a questo proposito imprende coraggiosamente un'altra lunga ed importante dimostrazione che, dipartendosi dalla polifonia vocale e istrumentale, lo conduce a stabilire il grande significato dell'unione di musica e poesia per la forma d'arte del dramma in musica. Toccando della unione della musica colla mimica, colla plastica e la pittura, egli viene direttamente a contatto coll'idea di Wagner: *L'opera d'arte nell'unione di tutte le arti.* Non restano che a vedersi i modi di questa unione: 1° Ogni arte conserva la sua indipendenza; 2° La poesia e l'arte conduttrice; 3° La musica sta in prima linea. È una verità che si comprenderà sempre meglio in

Digitized by Google

seguito, che *I maestri cantori* di Wagner sono l'esempio della vera fusione della musica col dramma.

Nel libro di Hennig, lo si vede dal breve sunto che ho cercato di darne, la materia è trattata con ordine e limitata alla parte essenziale. Nella parte che tratta delle idee generali l'opera non pecca di eccessivo sviluppo e l'altra che si riferisce all'estetica musicale, esaurisce la questione, s'intende in un orizzonte scientifico molto limitato, giacchè il libro dell'Hennig più che di approfondire intende di popolarizzare il suo soggetto. Egli ha ancora riassunta la trasformazione subìta in questi ultimi anni, da alcune idee relativamente all'estetica musicale, ancorchè questa trasformazione contrasti colle teorie comunemente accettate, ed ha fatto bene. Si leggerà questo libro con piacere per la sua forma facile; e per quel molto che esso reca di istruzione si deve ammirarlo, tenuto conto della forte condensazione di materia cui l'autore ha inteso con ogni sforzo.

L. T.

Opere teoriche.

MAX GEORGE, Nouveau traité de composition musicale libre. Harmonisation. Deuxième édition, augmentée d'un tableau synoptique du système grégorien. Un vol. in-4° di p. 292. — Paris. Jules Peelmann.

L'A. aveva semplicemente l'idea di mettere in chiaro alcuni punti controversi sulla modalità delle scale gregoriane, e tracciare una norma per l'accompagnamento del canto fermo, ma poi sembra che egli siasi convinto che il principio da lui esumato dovesse servire di pietra angolare non solo per condurre l'armonia diatonica ma ancora per le moderne successioni polifoniche e così il piano dell'opera venne di molto ampliato.

La divisione delle materie è la seguente:

Nozioni Elementari.

Parte I. — *Armonie primarie.*
» II. — *Armonie secondarie.*
» III. — *Armonizzazione delle formule* (*o neume del canto fermo*).
» IV. — *Salmi* (*loro toni*).
» V. — *Armonia cromatica.*
» VI. — *Armonia fiorita* (*ritardi - note di passaggio - alterazioni*).

Appendice. — *Delle Quinte ed Ottave.*

Digitized by Google

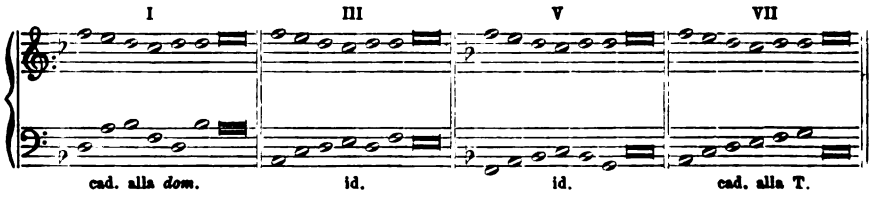
Da un succinto esame dell'opera risulta chiaro che la III e IV parte non sono che l'applicazione delle teorie e dei principi stabiliti nella I e II, quindi le meno importanti dal punto di vista teorico, ma assai utili per la pratica. Torna importante la V parte per la peculiare applicazione del vecchio principio (*mi* contro *fa*); essa è forse quella che merita la maggior ponderazione, ma sarà anche quella che susciterà le maggiori controversie fra i moderni teorici.

Nella I parte è interessante il primo paragrafo A « le vere scale gregoriane e loro tonalità »; è appunto di questo e del principio fondamentale della V parte che molto brevemente crediamo doverci occupare.

I. L'A. dimostra che i toni o modi del canto fermo non sono otto, ma due; cioè magg. e min. A tale scopo egli dichiara che con assiduo lavoro da vero benedettino si è posto in grado di asserire che le melodie vere gregoriane non si estendono direttamente dalla finale di un tono autentico alla ottava superiore della medesima. Quindi *arbitraria* è la esposizione che ne dànno i trattati e cioè che le dette melodie gregoriane si racchiudano in un pentagramma, che finalmente si ammette il bemolle al *si* ogni volta che è in relazione col *fa* nel I e V tono; in conseguenza di che egli viene a stabilire la seguente teoria:

I tono (*Re minore*).
III » (*La minore*).
V » (*Fa maggiore*).
VI » (*Do maggiore*).

La finale del primo tono *re* è considerata come tonica, e su questa avviene la cadenza, così pure pel V *fa* (nota finale). Il caso è diverso pel III e VII; le rispettive finali *mi, sol*, sono considerate *dominanti*, e quindi cadenze alla *dom.* Premesso ciò, diviene naturale, e non offende il nostro senso tonale, il *fa* naturale del III tono e del VII. Questa idea dell'A. mi pare limpida come cristallo; ma egli però confessa che fu la prima ad essere attaccata dalla critica; si è accusato l'A. di avere così tolta la fisonomia particolare a ciascun modo. Egli si intrattiene molto diffusamente a confutare tale obbiezione; citerò due esempi che egli porta come conclusione:



Digitized by Google

Trovo tali esempi molto belli e convincenti.

Stabilita la tonalità dei modi gregoriani, rimane a dire come l'A. tratti dell'armonia conveniente al canto liturgico. Nella prefazione e nell'introduzione alla 1ª parte egli accenna alla questione tanto controversa, cioè se debba essere armonizzato il canto liturgico, ma non la discute. Egli è d'avviso che si può (come no) armonizzare, ma in tal caso, l'armonia sia sobria, elevata. A raggiungere tale intento l'A. eleva a *precetti* (un poco dogmatici) certe norme che si possono riassumere brevemente:

Trovare un basso melodico che canti nel tono medesimo della melodia.

Armonizzare colle sole triadi fondamentali e con rivolti.

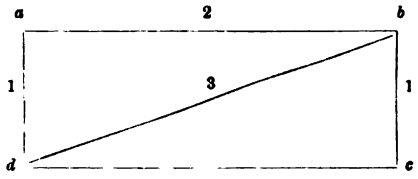
Che agli accenti tonici corrispondano accordi primari della tonalità, ed i secondari corrispondano alle sillabe non accentate.

Armonizzare a nota contro nota, come più conveniente e più grave.

Seguire finalmente il ritmo libero della parola, e non rinchiudersi in una ritmica metronometrica.

Questi precetti cardinali sono svolti ampiamente, ed applicati alle formule nel seguito della I, II, III e IV parte.

Nel corso della II parte, l'A. per ispiegare certe successioni armoniche, o forse per mettere meglio in rilievo l'importanza maggiore o minore delle medesime, stabilisce certe analogie con figure geometriche. Per debito di esattezza constatiamo che il rettangolo che presenta l'A. a p. 36 non è matematicamente possibile, perchè se i lati adiacenti del rettangolo dato, *abcd*, sono rappresentati dai nu-

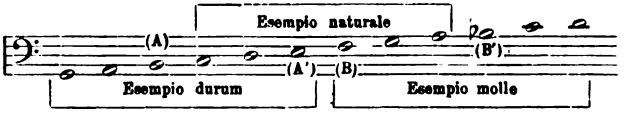


meri 1 e 2, come stabilisce l'A., la diagonale *bd* deve essere minore di 3, per la semplice ragione che la retta *bd* deve essere minore della spezzata *bad* in forza del più elementare assioma. Il valore dunque che l'A. attribuisce alla diagonale è superiore al vero; non per questo restano *musicalmente meno buone* le successioni armoniche le quali, secondo l'A., hanno analogia col succitato rettangolo. La figura a stella con sei punte, che trovasi sul frontispizio, dovrebbe servire a dimostrare l'importanza relativa dei toni affini; questo diagramma trovasi colorato a pag. 40, parte II.

Digitized by Google

In quanto alla parte V, che tratta dell'*Armonia Cromatica* (*mi* contro *fa*), io la credo la più importante in quest'opera. L'A. afferma di aver talmente penetrato il senso dell'antico principio, « *Mi* contra *fa* est diabolus in musica », da dedurne il solo e principalissimo assioma che deve servire di guida per classificare, accettare o rigettare questa o quella successione armonica, appartenga essa al diatonismo il più puro od al cromatismo il più complesso. Questa, a un incirca, la premessa dell'A. ampiamente esposta, che egli riassume sotto forma di precetto: « Bien placer, *bien conditionner le mi* « *contre fa*, c'est donc tout *le secret de la* correction de l'harmonie. « *Pour écrire purement*, *il n'est pas besoin de longs traités*, « l'axiome des anciens suffit ». Ecco la bussola che (secondo l'A.) deve guidare il musicista nel vasto mare dell'armonia. Vediamo piuttosto com'egli dimostra il principio, e specialmente quella parte che riguarda l'applicazione del vecchio assioma (derivato dal più elementare diatonismo) alla complessa polifonia odierna.

Comincia l'A. dal constatare come due suoni formino discordanza a misura che si avvicinano e ne trova la ragione nel complicato rapporto acustico; stabilisce una analogia colla persistenza delle immagini nell'occhio e quindi strette analogie fra suoni e colori, fra suono e luce, teoria giustissima. Stabilito il principio, ne deriva che la maggiore discordanza deve avvenire fra il *mi* e *fa* dell'esacordo antico (*do* a *la*). A questo punto l'A. spiega i tre esacordi *durum*, naturale e molle. Esposti i 3 esacordi, l'A. dimostra *erronea* e *monca* l'interpretazione dell'antico precetto sopra accennato, *limitandola al solo tritono* (4ª eccedente), ed ecco in qual modo. Egli dispone i 3 esacordi come segue:



La prima discordanza si incontra fra il *mi*, *fa*, di uno stesso esacordo, ma siccome prendono il medesimo nome di *mi*, *fa* (secondo il sistema antico di solmizzazione) anche il *si*, *do* dell'esacordo *durum* ed il *si* ♭ del molle, così troviamo la prima discordanza del moderno intervallo di 7ª maggiore e del suo rivolto, cioè la 2ª minore.

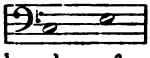
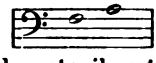
II. L'A. trova razionale una seconda conseguenza, cioè che un *mi* di un esacordo debba discordare col *fa* del suo prossimo esacordo ed ecco comparire la *discordanza di tritono* AB o A'B' (*N.B.* queste lettere non esistono nel testo dell'A., le abbiamo aggiunte per maggior

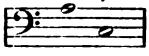
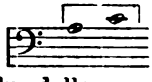
Digitized by Google

chiarezza), perchè A rappresenta *mi* (o 3° grado) dell'esacordo *durum* e B rappresenta *fa* dell'esacordo naturale suo prossimo; ed A'B' rappresentano l'identica combinazione fra l'esacordo naturale e quello molle.

III. Finalmente pensa l'A. che a maggior ragione deve discordare il *mi* di un esacordo col *fa* dell'esacordo più lontano; e perciò il *mi*, rappresentato dall'A nell'esacordo *durum*, lo raffronta col *fa* B' dell'esacordo molle e così fa comparire la nostra falsa relazione d'ottava.

La dimostrazione è *interessante*, ma come, in questa, l'*espressione* dell'A. manca di quella diafaneità cristallina che è propria dell'altra riguardo alle tonalità delle scale gregoriane, così non sarà fuor di proposito l'affacciare un qualche dubbio sulla medesima, il quale dubbio potrebbe porgere all'A. l'occasione di spiegarsi con maggior chiarezza in altro scritto.

In primo luogo osserviamo che il George ha creduta incompleta l'osservazione degli antichi limitata al confronto del *mi* (3° grado) di un esacordo col *fa* dell'esacordo molle rispetto al primo; ed ha esteso il raffronto ai due esacordi estremi *durum* e *molle* ricavandone la falsa relazione d'ottava; ma anche il nostro A. si ferma poi a sua volta. Perchè non completare lo studio raffrontando il *mi* di un esacordo col *fa* dell'esacordo collaterale basso e *durum* rispetto al primo? Vediamo in quali intervalli si sarebbe incontrato. Riprendiamo dunque in esame il diagramma esposto e confrontiamo il *mi* dell'esacordo naturale col *fa* dell'esacordo *durum*, avremo l'intervallo  terza maggiore — la medesima combinazione si otterrà col confronto del *mi* dell'esacordo molle col *fa* dell'esacordo naturale: ottenendo  altra terza maggiore.

Confrontiamo finalmente il *mi* dell'esacordo *molle* col *fa* del suo esacordo disgiunto *durum*, ed avremo (V. l'es.)  sesta maggiore che per rivolto dà la terza minore  e con queste ultime combinazioni resta completo il quadro delle permutazioni del *mi* contro *fa* nel sistema esacordale. Da quanto abbiamo esposto ci sembra chiara la conseguenza che l'assioma messo innanzi dall'A. si verifica solo fra gli esacordi nella direzione *molle;* se invece si procede all'opposto (direzione *durum*) ci incontriamo con intervalli modali, tutt'altro che discordanti. Abbiamo sollevato il dubbio incoraggiati dallo stesso A., che fino dalla prefazione esclama: « A che seguire « un ammasso di regole che soffrono continue eccezioni ». Egli in-

Digitized by Google

tende dunque di sorprendere la natura, vuole la chiave del mistero che per ora è solo monopolio dei genii; e tale intento è talmente elevato che egli stesso deve desiderare, per la conquista del vero, una discussione serena del *principio* unico (forse) che governa lo scibile armonico.

Ci dispensiamo dal citare la copia di esempi di cui abbonda questa parte V e che, ad onore del dotto George, confermano praticamente l'assioma premesso; ma ci permettiamo di osservare che le successioni armoniche ammesse o rigettate dall'A. lo sarebbero egualmente dagli altri armonisti contemporanei.

Nella VI parte si tratta delle note estranee all'armonia, cioè di ritardi, appoggiature, alterazioni, note di passaggio; qui la perizia dell'A. è molta, ma non presenta interesse scientifico, perchè è una conseguenza dei principî esposti, ed anche perchè l'esposizione si avvicina molto a quella di altri teorici.

L'opera si chiude con un'appendice che tratta delle successioni delle 5ᵉ ed 8ᵉ.

Possiamo riassumere in poche parole i principi che intende stabilire il George intorno alle successioni di 5ᵉ ed 8ᵉ, cioè: egli afferma che ad armonia completa non si può qualificare scorretta la sucessione parallela di 5ᵉ armonicamente parlando.

Che tali successioni sono da evitarsi nello stile contrappuntistico perchè prive di ogni interesse polifonico; rimanendo fermo il principio suesposto, che ciò non costituisce scorrezione armonica.

Infine trova condannabile l'uso delle 5ᵉ a due parti pel vuoto che ne deriva, avvertendo però che di tali successioni può servirsi il compositore se, p. es., una situazione drammatica lo richiede.

I teorici e le scuole son presi di mira e coperti d'insulti. Cherubini è un *farceur*. Egli asserisce infine, e questo è buono, di aver messo alla prova le *parrucche* facendo passare inavvertite 5ᵉ terribili su di uno strumento a tastiera; le quali quinte facevano poi sbarrare gli occhi quando egli presentava l'esacordo in iscritto; e di tali successioni (abbastanza curiose) l'A. cita esempi.

L'erudito trattatista rispecchia assai bene un lato interessante dell'attuale momento musicale. La fede assoluta in una guida scientifica che per l'arte è tutto.

Col suo principio del *mi contro fa* il George ritiene fermamente di avere dato alla musica il principio tetragono che dovrà imporsi alle regole fin qui seguite e da lui condannate. Non sarà così presto che ne vedremo gli effetti, se pure li vedremo. L. T.

Digitized by Google

PAUL D'ACOSTA, Essai de Philologie musicale. Études d'histoire et d'esthétique comparées sur la musique à travers les âges. — Gand. Imprimerie A. Siffer.

Il titolo è assai pretenzioneso; ma l'autore si affretta a dire che il suo còmpito è modesto. « J'ai voulu » — egli scrive — « mettre « à la portée de ceux qui n'ont pas été favorisés d'une éducation « lettéraire et scientifique complète, un résumé succinct et raisonné « de l'art de la poésie des sons. Mettre en lumière les origines et « les développements des systèmes musicaux des différents peuples « cultivés, établir les relations de l'art antique avec notre art mo- « derne. Cette matière assez étoffée pour comprendre plusieurs vo- « lumes je l'ai condensée autant que possible en cet opuscule, « désirant initier les musiciens et le public artistique à la source « et aux développements de l'art musical par un résumé succinct « et concis ». Se il libro non attende a tutto ciò che promette, contiene al meno nozioni chiare ed elementari su gli argomenti trattati — che sono: il sistema musicale e la drammatica degli Asiatici; il sistema musicale dei Greci; il ritmo antico; la musica dei Romani; il canto fermo; la musica del medioevo; le scuole d'Italia; l'accordo dissonante; il canto monodico; l'arte lirica drammatica moderna. R. G.

CLAUDE AUGÉ, Le livre de musique (Les chants de l'enfance). — Paris. Larousse.

È un ottimo libretto, perfettamente adatto allo scopo d'insegnare gli elementi della musica ai giovanetti, guidandoli per via di gradi ben disposti dalla teoria alla pratica. Vi si usa il sistema di Marmontel, che altra volta ebbimo a lodare in questa « Rivista. » Soltanto non sappiamo comprendere come anche qui sia omesso l'accompagnamento del pianoforte, specie per le melodie tolte da melodrammi o da opere celebri.

Circa il lato tipografico, l'edizione niente lascia a desiderare, chè anzi riesce un vero gioiello per la ricchezza e per il buon gusto delle illustrazioni. Sebbene forse un po' ristretta, quella parte che contiene i ritratti e le biografie dei grandi maestri è proprio indovinata: essa concorrerà efficacemente all'educazione artistica dell'allievo. I pezzi sono scelti con saggio criterio anche affinchè il sentimento e l'intelligenza possano in seguito elevarsi alle forme più severe dell'arte.

Il grazioso manualetto è giunto meritamente alla sedicesimá edizione. O. C.

CARL REINECKE, Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten. — Leipzig. Gebrüder Reinecke. — Pr. 2,40 M.

In forma di lettere ad un'amica e in uno stile allettevole il Reinecke ci guida allo studio delle sonate beethoveniane: sono con-

Digitized by Google

sigli sul carattere estetico, sull'interpretazione, o relativi al meccanismo, raffronti di temi fra di loro o con temi d'altri maestri; una lettura istruttiva. Di simili commentari non è priva la letteratura musicale tedesca; il presente ha la migliore raccomandazione dal nome dello scrittore, interprete consumato e dei più autorevoli di musica classica. Peccato solo che l'A. accenna appena alle ultime maggiori sonate; giunto a quel punto, egli dice, lo studioso deve saper fare da sè. Non per questo un'analisi sarebbe riuscita meno accetta. E.

HENRY C. BANISTER, Helpful papers for harmony students. — London. William Rider et Son, Limited.

Come piccolo manuale per lo studio elementare dell'armonia, questo di Mr. Henry C. Banister ha il suo valore. Anzi tutto esso presenta la materia con ordine: in secondo luogo, anzichè su procedimenti empirici, esso fonda la teorica sopra uno sviluppo consecutivo delle combinazioni armoniche: finalmente esso tiene nel dovuto conto il cammino fatto dall'armonia nelle sue applicazioni pratiche e molta di questa materia è dovuta anzi all'analisi diligente delle opere moderne. Io trovo il libro del Banister molto preveggente della bisogna di colui che studia l'armonia da sè senza il maestro: trovo il consiglio pratico di chi ha molto insegnato e molto esperimentato e vedo il vero manuale che subentra all'arida disquisizione teorica. L. T.

JUAN N. CORDERO, Examen de los accordes de transformacion tonal. — Mexico. Oficina tip. de la secretaria de fomento.

Questo nuovo opuscolo del Cordero è inteso a dimostrare che i così detti accordi secondari di settime non sono che dissonanze, le quali non entrano nel dominio dei composti armonici. Per ciò fare l'A. comincia coll'analizzare gli effetti della bemolizzazione del 7° grado dichiarando subito una teoria assoluta, che non è giusta, e cioè che detta bemolizzazione determina nella tonica un movimento ascensionale di 4ª, o discensionale di 5ª. Non vorrei vedere il Cordero, che è tanto libero da pregiudizi, dall'influsso dell'abitudine e dalla pratica *routinière* affermare così assolutamente una simile teoria. Poscia egli tratta degli effetti della inversione e dell'alterazione dell'accordo di 7ª della dominante e dell'addizione della 7ª in un accordo minore e di settima diminuita. In complesso, le dimostrazioni del Cordero non sono nuove, e piuttosto si tratta di aver posta la questione da un punto di vista più oggettivo di quel che si osservi in genere nei trattati, e nelle risultanze finiscono per trovarsi in questione più le denominazioni di fatti che veramente i fatti per sè stessi. Anzi, data la premessa viziosa, unilaterale e limitata dal Cordero

Digitized by Google

intorno alla funzione dei gradi estremi dell'accordo di settima minore, questi risultati possono essere, come io credo, altrettanto fallaci.

È certo interessante il vedere come un teorico del valore di Cordero si studi di recar luce nei fatti dell'armonia, ma prima di tutto l'assolutismo non si combatte con l'assolutismo neanche nella scienza: secondariamente nella questione della struttura e della derivazione di questi accordi si è detto e provato molto più di quello che Cordero non crede e ciò specialmente nei trattati del Durutte, del Loquin e del George.

Un accordo di 7ª dominante non ha le note estreme obbligate al moto che assegna loro il Cordero. Tolta questa necessità il resto del suo ragionamento cade. L. T.

Strumentazione.

AUGUST OERTEL, 1, Neue praktische Flöten-Schule. — 2. Neue praktische B-Trompete, B-Kornett, Althorn, Tenorhorn-Schule. — 3. Neue praktische Klarinetten-Schule. — Hannover. Verlag von Lehne et Komp.

Questi tre piccoli libri contengono ognuno una ventina di studi per i su menzionati istrumenti. In fine ad ogni volumetto sono piccole tavole per l'interpretazione degli abbellimenti, e in queste poche pagine l'autore ha trovato modo di inserire un breve compendio di istruzioni teoriche e di consigli pratici. Gli studi sono distribuiti con criterio, e l'esecutore intelligente dovrebbe saperli utilizzare con profitto. Non si potrebbe immaginare una serie più breve di esercizi graduati intesi ad ottenere il risultato più proficuo colla minor perdita di tempo. L. T.

JAMES M. FLEMING, Old Violins and their makers: including some references to those of modern times. — London. L. Upcott Gill.

La ristampa di questo bel libro del Fleming sarà gradita a tutti coloro che amano conoscere qualcosa di utile intorno alla storia del violino in maniera concisa, senza bisogno di ricorrere ad opere voluminose, come p. e. quella del Vidal o a monografie parziali, che non abbondano per di più e sono spesso dirette a fini speculativi. Il libro di James M. Fleming può essere diviso in due parti. Nell'una si tratta dei primi fabbricatori di violini, della scuola bresciana (perchè non chiamare Duiffopruckar col suo vero nome che è Tieffenbrucker?), della scuola cremonese, dei fabbricatori tedeschi, francesi, belgi, olandesi e di altri e in fine dei fabbricatori inglesi, scozzesi ed irlandesi. Nell'altra parte l'A. ne dà una storia della fabbricazione degli archi. Essa contiene ancora considerazioni sull'acustica dei violini, sulla vernice ecc. Come appendice si possono

Digitized by Google

considerare alcune riflessioni sull'opportunità o meno delle collezioni di violini una questione che merita un esame attento e interessanti notizie sul violino di Gasparo da Salò appartenuto a Ole Bull.

Molto utile è, in questo libro, la riproduzione dei cartelli apposti dai fabbricatori nell'interno dei violini, sebbene oggi sia difficile verificarne l'autenticità. Si falsificano benissimo. Di molto interesse sono i disegni degli archi: vi è connesso uno studio sullo sviluppo della lor forma.

Ognuno sa in che modo sono trattati simili lavori di compilazione. Questo del Fleming è uno dei più accurati. Con molta diligenza egli ha sceverato tra le notizie più o meno vere de' fabbricatori, come tra molte altre circostanze relative alla qualità, al prezzo, all'epoca, alla derivazione, tanto da offrire un copioso corredo di cognizioni storiche e di informazioni pratiche. È difficile condensare in un libro non voluminoso (di pag. 326) una storia ed un'analisi più completa del violino, ma è poi raro assolutamente veder presentato un libro di questa specie con tanta eleganza, con tanto buon gusto e sì grande finezza nella parte tipografica e nei disegni.

L. T.

ALGERNON ROSE, Talks with bandsmen: A popular handbook for brass instrumentalists. — London. William Rider and Son, Limited.

Difficilmente dal semplice titolo il lettore potrà immaginare l'enorme estensione che l'Algernon Rose ha dato al suo concetto: *Conversazioni con suonatori d'orchestra* è infatti un titolo che molto modestamente sta in capo a un'opera interessantissima sugli strumenti musicali d'ottone, a comporre la quale hanno concorso delle cognizioni teoriche e pratiche d'ogni specie. L'autore ha trattato il suo soggetto movendo nientemeno che dalle origini della musica ed esponendo utilissime cognizioni storiche e scientifiche sugli elementi musicali. Divisi poscia in gruppi i semplici strumenti di metallo, egli tratta di ognun d'essi, dipartendosi, anche in tal caso, dalle epoche più remote, dalle forme prime di cui la storia o la leggenda ci hanno conservato notizie. Egli discorre di ogni genere di coefficienti atti ad ottenere una buona esecuzione, delle leggi acustiche che hanno presieduto alla fabbricazione degli istrumenti, di tutte le diverse specie, forme e fabbriche, e di queste ultime specialmente in quanto siano inglesi. I suoi consigli sono continuamente corroborati da esempi e da osservazioni pratiche; tra le più importanti son quelle che si riferiscono alla formazione di una banda.

Le manifatture inglesi saranno grate all'Algernon Rose, ma più grati gli saranno i musicisti e i cultori di scienza e di storia mu-

Digitized by Google

sicale, poichè, ch'io sappia, nessuno ha trattato questo tema con pari versatilità; ed è doveroso riconoscere che di un libro simile vi era veramente bisogno. Gli strumenti d'ottone sono fra i più difficili ad essere bene adoperati nell'orchestra. Se i musicisti, oltre a leggere trattati, studiar partiture e servirsi di dati empirici raccolti nelle orchestre, molto ristretti del resto e che non lasciano se non viste corte al compositore, si dessero la pena di informarsi ben bene della struttura degli istrumenti che devono adoperare, ne studiassero le leggi acustiche, ne meditassero la disposizione diversa della materia e il modo onde il suono si produce, se mediante l'inserzione della mano, colle chiavi o colle valvole, se di tutto ciò si rendessero conto esatto, essi non offrirebbero il pietoso spettacolo che si lamenta ormai ad ogni audizione di nuovi lavori, e cioè che l'intensità del suono non essendo stata calcolata con sufficiente perizia, non risponde, nell'atto pratico, nè agl'intenti dell'artista nè ai desideri del pubblico; il quale, più che altro, resta assordato da rumori stravaganti e volgari o offeso da suoni o pericolosi o impossibili o emessi male, perchè non saputi calcolare. Ma, nel suo volume, l'Algernon Rose si contenta di esaminare tutti, un per uno, gli strumenti da fiato d'ottone e quelli a percussione, in quanto hanno di peculiare nella loro natura, costruzione, storia e nel loro sviluppo.

Pochi uomini avranno tanto accumulato tante cognizioni dai loro studi e dai loro viaggi quanto l'A. Sugli strumenti orientali ad esempio, per il suo soggiorno in China, nel Giappone, in India, egli è in grado di fornire cognizioni eccezionalmente pratiche ed utili, raffronti fra quegli istrumenti e gli istrumenti europei, notizie sulla specie del loro suono, consigli sulla maniera di usarli.

Da tutto questo esteso campo di cognizioni vi saranno appena delle conseguenze da trarre, in rapporto artistico, alle quali l'Algernon Rose non abbia accennato: perchè la sua è una delle opere più complete e ben fatte ch'io abbia mai visto. L. T.

J. HAMILTON CLARKE, The study of the orchestra. An essay on the Practical Treatement and Combination of Orchestral Instruments. — London. William Rider et Son, Limited.

Tratta anzitutto della razionale composizione dell'orchestra, del suo equilibrio, dei suoi coloriti, della sua capacità. E dall'idea generale della sua funzione passa alla considerazione speciale dell'indole degli strumenti. Ciò che è luogo comune di tutti i trattati d'istrumentazione è qui condensato. E ad adoperar bene e con retta intenzione gl'istrumenti, questo manualetto poco potrà servire, perchè in fine la conoscenza dell'orchestrazione è cosa pratica e non teorica. Ma come prontuario atto a facilitare parecchi ricorsi del principiante orchestratore, e a fornir questo prontuario intende il libro, egli offre un soddisfacente aiuto. L. T.

Digitized by Google

WILLIAM WOLFF, Fiddle Frauds and how to detect them. — London. William Rider und Son, Limited.

Ingegnoso ed utile libercolo è questo, il quale dovrebbe essere il compagno di tutti coloro che vogliono veder chiaro in questa indecente mistificazione commessa continuamente nel commercio dei violini. Prima di venire al fatto di provare come si distinguono i veri antichi violini dagli spurii, il Wolff si perde in una interessante narrazione intorno alla produzione degli antichi strumenti ad arco italiani, provando come molti buoni fabbricatori italiani antichi rimasero ignoti, in causa di non aver trovato l'artista che colla pratica potesse dare all'istrumento fabbricato il grado di sonorità necessaria. E gli stranieri, specie gl'inglesi, che imitarono bene i cremonesi, anch'essi non furono pochi: il mercato è per ciò solo pieno di mistificazioni. Ma nel corso del tempo le imitazioni dei violini dei così detti grandi maestri crebbero a dismisura. Che poi il luogo d'origine di uno strumento deponga del suo valore è cosa falsa: o imitato o usato il violino italiano, p. e., di copia Bergonzi costa in Italia 25 franchi, all'antico 30 franchi: ciò dice che il prezzo da noi è in forte ribasso come la qualità. L'A. narra parecchie curiose storie sui violini falsi, anche bene autenticati, che gli artisti credettero e credono di possedere. Il pregiudizio della derivazione italiana è la molla impulsiva di una frode. Ed è questo pregiudizio che non lascia scorgere la molto migliore qualità dei violini che si fanno fuori. L'A., da ultimo, esamina dettagliatamente tutti i mezzi posti in opera per falsificare detti istrumenti. L'imitazione riesce molte volte perfetta su ciò che è contrassegno dell'antichità e dell'uso. Leggendo il libercolo di Mr. Wolff, si ha tanto per potersi mettere in guardia contro tutte coteste porcherie del commercio, a sfatare le quali basterebbe un po' di buon senso nel compratore e anzichè al pregiudizio badare in concreto alla qualità. L. T.

Ricerche scientifiche.

ARCANGELO CAMIOLO, Riepilogo dell'opera per titolo: Il ritmo vibratorio. Principio scientifico nei rapporti dei suoni musicali. — Niscemi (Sicilia). Presso l'autore.

Il principio matematico di Pitagora, dopo di aver dato consistenza alla teoria musicale del medio evo ed avere influito sul movimento artistico sino a gran parte del cinquecento, almeno ad intervalli, era stato accolto da alcuni filosofi del XVII e XVIII secolo (veramente nella filosofia si era ricoverato) rimanendo per l'arte presso che senza influenza. Per i filosofi esso perdette la sua importanza sulla fine del secolo scorso. Il signor Arcangelo Camiolo, a quanto

Digitized by Google

sembra, lo ha risuscitato nel suo libro: *Il ritmo vibratorio*, di cui veggo, in questo opuscolo, stampate le conclusioni. Lontano dal negare l'importanza del principio matematico, qualora si tratti di studiare la natura della musica, perchè ciò sarebbe negare la luce del sole, è, più che ardita, cosa erronea il pretendere che la legge matematica regoli un'estetica della musica.

Il Camiolo ha ragione di vedere nel ritmo l'elemento primo ed essenziale della musica. Ma che la teoria estetica dell'arte musicale debba essere investigata, sono parole sue, sui rapporti vibratori dei suoni normali adeguatamente estetici, ciò prova una confusione deplorevole fra l'analisi degli elementi di un'arte e la sua estetica, la quale comincia là dove questi elementi hanno cessato di essere importanti per sè stessi e si collegano per riuscire ad una rappresentazione artistica, e qui la matematica non c'entra affatto. È inutile che io dica delle dimostrazioni scientifiche del Camiolo. Ha letto l'Helmhotz? Esse in sè stesse non sono nuove ma interessano perciò che riguarda la costituzione interna del suono astratto, del ritmo, dell'armonia in quanto essa col ritmo abbia relazione determinata dalla quantità di battimenti vibratorii. Ma il Camiolo dice: « Io ho rassegnato nel mio libro la ragione del sentimento di sospensione o di conclusione tra suoni successivi di alcuni dati rapporti, la ragione del sentimento di giovialità nei suoni integrali della gamma di modo maggiore, la ragione del sentimento di mestizia ecc. ».

Io sarei oltremodo grato al signor Camiolo se mi facesse tenere una copia del suo libro. Poichè dal solo riassunto o dalla sola conclusione non posso farmi un'idea completa di questa dimostrazione che dovrebbe essere importante. Ed è veramente dalla lettura del suo libro che aspetterei a farmi un concetto preciso delle idee che qui sono solo riassunte concisamente. Se vi è esagerazione è nella estensione data al principio matematico, tanto da farlo passare tutto quanto nel principio estetico. Non ch'egli non sia giusto e chiaramente esposto dal Camiolo. L. T.

MARIE JAELL, Le mécanisme du toucher. — Paris, 1897. Armand Collin.

A completare le idee esposte nel libro *La musique et la psychophysiologie*, la signora Jaëll studia più da vicino il meccanismo del tocco mediante l'analisi sperimentale della sensibilità tattile. Ecco come: col tingersi i polpastrelli delle dita s'ottiene fissa l'impronta sul tasto; l'esame delle impronte e della disposizione delle linee papillari è la base per lo studio dei contatti; se questi si fanno colla parte più sensibile del polpastrello, la sonorità è maggiore. C'è dunque una relazione fra il modo del contatto e l'estetica.

Digitized by Google

M'è impossibile riassumere in breve le molte e bellissime osservazioni contenute nel libro, e poi occorrono i disegni a renderle più chiare e più persuasive; accenno solo di volo alla materia. Dapprima si parla delle rappresentazioni visuali dei contatti e si descrivono esperienze relative ai rapporti della sensibilità e dell'estensione dei movimenti, delle linee papillari e delle rappresentazioni visuali: « Le leggi della prospettiva dei fenomeni visuali e quelle della differenzazione dei contatti sembrano presentare una spiccata analogia, ma la variabilità delle dimensioni si produce in senso inverso. Poichè ne' fenomeni visuali attribuiamo proporzioni più grandi agli oggetti più accosti, e dimensioni minori ai più lontani. Per contro nei fenomeni del tocco, più l'intensità della sensibilità nostra tende a fondere i contatti e la percezione dei contatti, meno grandi appariscono le dimensioni degli oggetti scorti; e, all'inverso, meno rapidi i contatti si rilegano alla percezione cerebrale, più grandi appariscono le dimensioni degli oggetti ».

Con attenzione si leggono i capitoli III e IV; nell'esecuzione cattiva o buona d'un accordo si scorge la differenza dell'impronte, disparate nel primo caso; nel secondo i contatti s'incatenano, nè si può spostare una sola delle impronte senza distruggere la loro coerenza. Ad ogni maniera di suonare corrispondono impronte diverse, un pianista non può contraffare le impronte d'un altro. La vista delle differenze nella disposizione delle impronte de' contatti fa che ne sentiamo di più nel nostro tocco e ne' nostri movimenti e ne udiamo di più nei suoni prodotti. La differenza de' movimenti ottenuti da vari esecutori riesce a modificare la concezione delle dimensioni della tastiera, le quali nell'esecuzione non sono apprezzabili oggettivamente. Ad un pianista di valore la tastiera sembra piccola, poichè vi è perfezione nel coordinare i movimenti. E dopo d'aver discorso dell'arte di *localizzare i contatti*, l'egregia scrittrice conclude: « Lo studio del pianoforte dovrà, al fine d'iniziar veramente all'arte musicale, tendere alla rappresentazione mentale dei movimenti, chè imparar a far i movimenti più fisiologici, è imparar a pensare le note. Difatti, assimilarsi questi movimenti è acquistar una diversificazione di sensazioni tattili che evoca nel nostro pensiero la rappresentazione della diversificazione dei suoni, de' timbri della sonorità, dell'accentuazione dell'incatenarsi delle note. Quanto più i movimenti son conformi alle leggi del minimo sforzo, tanto più noi arriviamo a rappresentarceli, il che permette di far degli studi mentali durante i quali ci rappresentiamo colla medesima nettezza tutti i movimenti effettuati e tutti i suoni prodotti nell'eseguire un'opera musicale ».

Digitized by Google

La digitazione esercita un'influenza estetica e va cercata a seconda della frase musicale, e s'ha da evitare d'interrompere gli attacchi coll'uso frequente e intempestivo del pollice. Nell'ultimo capitolo si consigliano esercizi atti ad educar la mano.

Il meccanismo del tocco, delicato problema rimasto come nel mistero, si considerava dovesse venire risolto dal solo istinto dell'artista, con quale risultato tutti sanno; fra gli stessi concertisti pochi seducono pell'interpretazione e pel tocco, i più si rassomigliano e traggono dallo strumento suoni martellati e disaggradevoli. Ha ragione la nostra autrice: non le molte ore di studio conducono allo scopo, bensì un'educazione artistica che tenga conto de' fenomeni fisiologici. E questo carattere scientifico si trova senza dubbio nel libro della signora Jaëll, libro originale, condotto con ingegno e rigor di metodo. Nessun pianista deve dimenticarne la lettura. E.

BINET et COURTIER, Influence de la musique sur la respiration, sur le cœur et sur la circulation capillaire. In *Revue Scientifique* 27 febbraio 1897.

Le conclusioni di queste esperienze sono:

Per quanto riguarda la respirazione: i suoni musicali, gli accordi e la musica in generale considerata come eccitazione uditiva senza tenere calcolo della sua parte emotiva non produce irregolarità nelle respirazioni nè ne aumenta l'ampiezza: essa provoca solamente una frequenza nel numero delle respirazioni che va crescendo col crescere della velocità colla quale si succedono i suoni: il tono maggiore ha un effetto più forte che il minore e le stonature lo stesso effetto delle note concordanti. Tenuto conto del contenuto emozionale della musica, le melodie tristi producono una frequenza maggiore che non eccitazioni puramente sensoriali e le melodie allegre una frequenza molto maggiore che non le melodie tristi.

Riguardo al cuore l'esperienze hanno dimostrato che il cuore e la respirazione hanno per azioni delle compressioni acustiche e delle emozioni musicali rispettivamente, funzionato in maniera analoga. Le eccitazioni puramente sensoriali hanno aumentato leggermente il numero dei battiti cardiaci, le melodie tristi un poco di più, moltissimo invece le melodie drammatiche.

Dalle modificazioni di forma del polso capillare non si possono trarre conseguenze sicure, non conoscendosi ancora il loro significato anche in condizioni normali. G. P.

P. MENTZ, Die Wirkung akkutischer Sinnesreize auf Puls und Athmung (*Dell'influenza delle eccitazioni acustiche sul polso e sul respiro*) in *Philosophische Studien* del Wundt XI.

L'Autore studiò i cambiamenti di velocità del polso e del respiro sotto l'influenza dei suoni musicali, del calcolo mentale e anche di

Digitized by Google

altre emozioni. Per quanto riguarda la musica, le esperienze furono divise in due serie a seconda che si faceva intervenire o no l'attenzione nell'audizione dei suoni musicali. Il risultato si fu un acceleramento del polso quando si ascoltava la musica passivamente; un rallentamento invece quando vi si prestava attenzione. Inoltre quando l'uditore provava piacere dall'audizione musicale, manifestava un rallentamento nelle pulsazioni; invece si aveva un acceleramento dei battiti quando si aveva un'emozione sgradevole. Il lavoro è fatto su gran numero di osservazioni personali dell'autore e anche su tracciato di altri autori. Il tutto è corredato di numerose tavole che vorrebbero dare i risultati dell'esperienza in forma matematicamente esatta, come è uso nei lavori della scuola tedesca. G. P.

Musica.

XAVIER LEROUX, Musique de scène pour *Les Perses*, tragédie d'Eschyle, traduction française de A. F. Herold. — Paris. Alphonse Leduc.

Il 29 ottobre dell'anno scorso al teatro nazionale dell'Odéon di Parigi si è rappresentata per la prima volta la tragedia di Eschilo « I Persiani », per la quale Saverio Leroux, assai favorevolmente noto fra i musicisti francesi della giovine scuola, ha scritto la musica di scena. È un lavoro serio, magistralmente organizzato, di vera importanza artistica. È giusto che questa specie drammatica, di cui s'hanno così nobili esempi in Beethoven, Schumann, Mendelssohn e Berlioz, sia coltivata con quella marcata tendenza dei grandi maestri, che era quella di conciliare il vero valore della musica con le esigenze del dramma.

La musica del Leroux s'accompagna a tre quadri distinti, che comprendono diversi episodi della tragedia. All'apertura della tela una solenne introduzione, un movimento calmo, sacro, pieno di dignità e di stile, segue l'entrata del coro. La nobile semplicità dell'antico coro tragico bene è stata sentita dal musicista. Nel disegno, nell'armonizzazione della sua musica egli ritrae il colorito della sensazione antica. Composta, solenne, questa espressione musicale emana da un medesimo ed insistente disegno della melodia e non esce quasi mai dallo stesso modo. Ciò è precisamente nello spirito, nel sentire della classicità. Ed ecco Leroux, l'artista.

A primo tratto, in questa introduzione, sembrerebbe ripetuta troppo la melodia iniziale, troppo uguale l'andamento, povera l'idea. Penetrando più addentro nello spirito della composizione vedrà ognuno che questa insistenza è non solo voluta ma giustificata e bella, perchè essa è che conferisce carattere alla composizione e risponde alla tradizione conservativa dell'antico modo greco. Oltre

Digitized by Google

a ciò, essa prepara lo stato d'animo dell'uditore, il quale deve, astraendo dalle moderne sensazioni, concentrare tutto se medesimo in uno speciale ordine di idee e di sentimenti. Questo pezzo, tuttavia, è il meno originale in tutto il lavoro.

Al passaggio dell'armata persiana, mentre il coro magnifica la grandezza, il valore, l'impeto di questo torrente d'uomini che nessuna forza può contenere, l'orchestra dipinge la situazione con una melodia marziale di carattere rude, aspro, guerresco. L'espressione del coro è costantemente seguita dalla descrizione musicale e con essa si identifica: così il pianto delle madri e delle spose, la volontà funesta degli Dei, la forza del fato, le grida di Kissia, la carezza di Ate, tutte le diverse specie di sensazioni son rese dalla musica con arte efficace e squisita. È questo un pezzo, che raggiunge una notevole forza drammatica e un grado di assai caratteristica descrizione.

L'entrata di Atossa, la madre del re dei Persiani, è musicalmente riprodotta da una ingegnosa, elegantissima e fina melodia, che si svolge sopra un modo di canto orientale antico. Essa è accompagnata da dolci e fantasiosi accordi dell'arpa. La scena è bella, la musica è tutta una splendida pittura, una delle pagine più nuove, più classiche, più vere che abbia offerto un ingegno moderno. Correggo però un poco l'impressione della parola *classica*. Poichè, cercare nella musica, puramente in essa, un grande valore, in questo caso condurrebbe pure a certa disillusione.

Il secondo quadro è, per importanza musicale, molto superiore al primo. Questo è il quadro del dolore, grande, immenso come il mondo dell'Asia, come l'universo oriente, il dolore della ruina dei persi. Il tema principale della prima parte è uno dei pochi incisivi, eleganti, eloquenti soggetti di fuga che ancor si sappian trovare dai maestri nostri moderni, i quali non sanno più nulla di questo genere. Esso descrive l'agitazione degli animi in attesa delle vicende di guerra: egli è nervoso, animato, vi sussulta la speranza, la gioia, vi parla lo sconforto, il dolore. Il momento è solenne: il corifeo, volgendosi ad Atossa, chiede nuove della guerra. Dopo che il messaggero ha pronunziato le fatali parole che accertano la disfatta dei Persiani, per cui tutti gli astanti sono gettati nella più profonda costernazione, il dolore muto e disperato è, con una sublime intuizione artistica, scolpito nel tema anzidetto, riprodotto in un andamento lento e svolto poscia in più ricca forma d'arte. Il brano istrumentale che segue illustra le parole del coro, che considera la immensità della catastrofe. La splendida fortuna di un gran popolo è sparita in un attimo. Non vi ha che la grandiosità della tragedia

Digitized by Google

antica, che sia all'altezza di questa espressione. Il quadro finale, in cui un nuovo tema più plastico e melodico, come più cosciente è l'anima della sventura, s'alterna con l'altro già udito, e dalle profondità dell'orchestra si scatena tutta una grandiosa perorazione, rude, violenta, appassionata, dove son fremiti, lagrime, dove è l'urlo della disperazione e lo spavento della morte.

Leroux, secondo me, in questo quadro ha detto il suo meglio. Ma, così dal punto di vista del dramma, come da quello della larga onda di sentimento, di poesia e di forza che è in questa musica, anche il quadro seguente è un piccolo capolavoro.

Al terzo quadro, « La tomba di Dario », serve di introduzione un adagio espressivo dell'orchestra, mentre il coro si dirige verso la tomba e Atossa si prepara per la cerimonia del sacrificio. In questo brano istrumentale non si sa se ammirare di più il disegno, che è magnifico, o il colorito dell'armonia, in cui ogni suono è ardimento, novità, espressione. La istessa sentita melodia, nuovamente geniale ed efficace nella sua maniera omofona, accompagna la parola commossa ed inspirata della madre di Dario. La musica che s'accompagna alla cerimonia ha in sè una tinta tutta triste, cupa e drammatica. Grave, solenne, di carattere eroico è l'episodio musicale dell'apparizione del re persiano, ed è seguito da una dolce melodia che accompagna la strofe del coro.

La parte finale è costruita su due motivi che si alternano, motivi già uditi nel quadro secondo. L'uno potrebbe chiamarsi il motivo del presagio funesto, l'altro il motivo della disfatta. Ed è col primo di questi che il lavoro del Leroux ha fine.

Il carattere grandioso del destino tragico domina in questo dramma di musica. Al compositore la materia poetica non offrì varietà: egli non potè, in conseguenza, variare, se non molto modestamente, i coloriti della sua musica. Essa rimane tragica e solenne: ecco quel che basta per la tragedia di Eschilo. Il carattere orientale della melodia, che forse si deve alla imitazione di antichi canti popolari, i quali potrebbero essere tanto d'oriente come celtici, per gli speciali intervalli delle scale adottate, questo carattere, dico, mantiene una grande unità alla composizione, è anzi l'efficacia e la forza sua. Ella è una delle più geniali della musica moderna per certo. Il principio che anima il suo organismo è da ricercarsi nell'adozione dei motivi tematici, principio sobriamente ma efficacemente applicato. Se mi si chiedesse intorno all'originalità delle idee musicali di questo lavoro, i miei dubbi non sarebbero pochi: ciò che mi concilia l'animo e che credo farà impressione a tutti è la sua unità di carattere e di stile. Dove se n'è ita oggidì questa bella,

Digitized by Google

questa suprema qualità dell'opera d'arte? Vani rimpianti. L'arte è un'ambizione, l'arte è un guadagno. Ma questa non è l'insegna del Leroux e neppure la mia. L. T.

Chansons italiennes de la fin du XVIe siècle pour quatre voix mixtes, avec accompagnement de clavecin et de luth, transcrites en notation moderne et publiées par Alfred Wotquenne-Platteel, Secrétaire-adjoint et Bibliothécaire au Conservatoire Royal de musique, Maître de chapelle à l'Église St. Nicolas à Bruxelles. — Leipzig. Breitkopf et Hartel.

Annunciamo con vero piacere questo importante lavoro di archeologia musicale, dolenti solo che pubblicazioni simili non trovino fortuna in Italia.

Il signor A. Wotquenne-Platteel fu felicemente ispirato nell'idea di trascrivere in notazione moderna queste graziose *Canzonette a quattro voci, composte da diversi Ecc^ti. Musici, con l'intavolatura del Cimbalo et del Liuto raccolte et stampate da Simone Verovio. In Roma, 1591.*

Stanno aggiunte al libro poche notizie in succinto dei compositori ammessi nella raccolta (Anerio, Bellasio, Stabile, Dragone, Griffi, Pellestrina, Barera, Nanino, Soriano, Giovanelli, Quagliato e Marenzio), e il fac-simile del frontispizio originale, veramente bello, ma che ci sembra molto meno utile e meno interessante del facsimile di una pagina della musica stampata dal Verovio, che invano abbiamo cercato nella magnifica nuova edizione del Breitkopf.

Osserviamo ancora che il trascrittore ha forse errato nell'annunziare sulla copertina l'*accompagnement de clavecin et de luth* — l'intavolatura del Cembalo e del Liuto in opere come questa rappresenta piuttosto l'adattamento (riduzione) per il Cembalo e per il Liuto della musica vocale inseritavi come sostanza a sè (si osservino ad esempio la 5^a battuta della pagina 45, la 3^a della 44, e la 4^a e la 5ª della 15, dove la musica del Liuto ha ben altro carattere da quella del Cembalo e del canto), mentre come accompagnamento Cembalo e Liuto non farebbero che raddoppiare le voci, e in qualunque caso non andrebbero uniti.

Invece, come nota giustamente il trascrittore, l'intavolatura di Liuto giovò in modo efficace per correggere gli errori dell'edizione antica (1), e per mostrare, notiamo noi, le alterazioni cromatiche quasi inconsciamente usate dagli esecutori in quell'epoca quando si formava la tonalità moderna. O. C.

---

(1) Tuttavia qualche errore è scappato anche all'avveduto signor Wotquenne-Platteel, per esempio nel Cembalo della canzonetta di Luca Marenzio dove al basso della prima battuta deve stare evidentemente un *re* invece di un *fa*.

Digitized by Google

LÉON HONNORÉ, Aude et Roland. Poème lyrique de Georges Hartmann et Éd. Adenis. — Paris. E. Fromont, éditeur.

Al concorso Rossini presso l'Istituto di Francia Léon Honnoré ha conseguito il premio con questo suo poema lirico, che venne eseguito al Conservatorio nazionale di musica di Parigi il 15 novembre 1896.

Carlo Magno da cinque anni assedia Vienna in Provenza, la forte città de' Franchi, per punire i suoi vassalli ribellati; ma troppi valorosi sono morti ormai e l'imperatore ha deciso di metter fine alla lotta. Che un duello termini questa guerra civile. Oliviero deve combattere al levar del giorno per la causa di Vienna; quanto a Carlo Magno, egli ha scelto per difendere la propria Rolando. Il primo episodio si riferisce all'amore di Rolando e di Aude che Rolando ha voluto conoscere il giorno prima del combattimento. Il secondo si svolge a Vienna nel palazzo del conte Oliviero. Aude è la sorella di Oliviero. La città è in festa, perchè s'appressa il termine della lotta e la pace si annuncia finalmente; il popolo festeggia il suo ritorno. Aude impara dal fratello da qual battesimo di sangue dovrà essere consacrata la pace l'indomani, e che il fratello suo e Rolando sono i due campioni. Disperata essa confessa d'amare Rolando. Oliviero freme vedendo che il suo rivale è appunto quegli che cagiona tanta emozione in Aude. Aude si accusa e domanda perdono al fratello. Ma già si odono gli appelli d'armi; tra la folla corre la notizia del duello. Oliviero lascia Aude dicendole: « Va a pregar Dio pel tuo amante », dopo averla ferocemente accusata di preferire la vita dell'amante alla sua.

La vergine appare a Aude, la devota, e la consiglia a cercare di un cavaliere, di un messo spedito della Spagna a Carlo Magno, messo che non potrà raggiungere il campo del re perchè sfinito e morente, ma che le rivelerà il da farsi. Aude, animata dalla speranza, obbedisce. Il duello fra Oliviero e Rolando è cominciato sulle sponde del Rodano al cospetto di Carlo Magno e dei Cavalieri franchi e viennesi. Nel più forte dell' assalto Aude appare e si slancia in mezzo ai combattenti. Aude, interrotto il duello, rivela a Carlo Magno ciò che dal cavaliere morente imparò. L'infedele invade la Francia. Tutti dunque debbono essere uniti per difendere la patria. Rolando è leale e confessa davanti a tutti il suo amore per Aude. Oliviero e Rolando diventano fratelli. Un solo è il grido di guerra: *Montjoie e Saint-Denis!* L'epilogo è a *Roncisvalle*. Tutti sino all'ultimo i figli della Francia sono caduti. Rolando respira ancora, ma è morente. Invano ha risuonato l'appello del corno di Rolando. Il coro piange la morte dell'eroe e la sventura della bella Aude.

Digitized by Google

Il poema lirico di Honnoré è diviso in un prologo e tre episodi. In generale, nella musica di Honnoré mancano la novità e il calore dell'ispirazione, mentre v'è forma chiara e abbastanza corretta. Un musicista come l'Honnoré, il quale, al momento opportuno, cava fuori dal ricettario delle vecchie formule quanto gli occorre per essere subito capito, potrà dirsi aspirare giusto al merito di vincere un concorso, in cui si giudichi l'arte alla stregua degli usati canoni scolastici, ma a dare opera d'arte significativa, bella, potente, no.

Tuttavia questo musicista colpisce giusto nel carattere che la musica ha da render sensibile; ma dovunque egli fa ciò è ancora l'assimilazione di un vecchio procedimento che dà sostanza al suo episodio musicale. Per esempio, quello del prologo, in cui è espressa la determinazione di Carlo Magno di metter fine all'assedio della città ribelle e che comincia colle parole: *Trop de vaillants son morts:* è semplicemente lo stile dell'*araldo* nel Lohengrin. Honnoré, che ha pensato seriamente all'organizzazione del suo lavoro, ci fa sentire questa medesima frase come introduzione del 3° episodio, che è il duello tra Oliviero e Rolando, e sta bene; ma che dire della povertà di forza descrittiva del brano inteso ad illustrare la lotta, e della gran differenza di stile. L'Honnoré cade spesso in questo difetto: diverse maniere si seguono ed alternano: pare che l'autore non abbia per lo meno predilezioni: e però la sua, che è una specie di arte del cuoco, ha questo di meno male che cucina delle vivande semplici e digeribili.

Dicevo adunque che di questa musica comune, fatta di disegni usati, colorita in modo che al principio di un periodo di 8 battute le si indovinano tutte perfettamente nel disegno, nel ritmo e nell'armonia; ne è un esempio convincente il 1° episodio che è, in sostanza, il solito duetto d'amore fra Rolando e Aude. Nel 2°, la scena Aude-Oliviero che, sarebbe eminentemente drammatica, perde molto del suo effetto, in quanto la drammaticità della musica è affidata ad un continuo luogo comune. Esaminando anche la terza parte, che non ha contenuto musicale più fortunato delle altre due, ma che è di esse più robusta ed efficace, nè anche qui posso fermarmi a rilevare speciali attitudini, o qualità artistiche acquisite da sapere e da pratica. L'epilologo, *Rolando a Roncisvalle*, ha buona la chiusa corale ed è deficiente nell'inizio istrumentale.

L'Honnoré ha cercato d'insinuare nel suo lavoro il quadretto e l'episodio musicale che per virtù di contrasto, anche se di poca sostanza, è in qualche modo piacevole e rende tale l'insieme.

Per questo l'episodio 1°, col gentile coro di donne, e il 2° col coro celeste e coll'apparizione della Vergine aiutano ad ottenere un certo interesse nella varietà.

Digitized by Google

Questo lavoro avrà un qualche significato per l'Istituto di Francia e pel concorso Rossini, ma per l'arte, no. L. T.

CAMILLE ERLANGER, Kermaria. Idylle d'Armorique en trois épisodes, précédée d'un prologue. Poème de P.-B. Gheusi. — Paris. Paul Dupont, éditeur.

L'azione si svolge nella Brettagna all'epoca della guerra tra i realisti ed i repubblicani della Vandea. Un prologo simbolico ci introduce nell'azione. La scena è un promontorio « battuto dai venti sopra un mare livido ». Mentre la tempesta imperversa, un monaco si leva bruscamente sul dirupo. Egli, castigato dal cielo per delitto d'incesto, è perseguitato dal rimorso e dal rimprovero della sua colpa, rimorso e rimprovero rappresentato da un coro invisibile. Questo povero diavolo, al colmo della disperazione, non ha ormai per suo scampo che l'onda furiosa del mare in cui sta per gittarsi, quando una voce consolatrice si muove a pietà di lui e in forma di un angelo gli annuncia che l'amor casto di due amanti predestinati, i quali prima ch'egli muoia si rifugieranno sotto il suo tetto, gli procurerà l'oblio e il perdono della sua colpa.

Nel primo episodio siamo nel cortile della fattoria di Alain. Di lontano si vedono le rovine del castello di Kermaria frequentato dalla « giovane azzurra », spettro di una castellana la cui unica passione terrena era stata la musica e che con le sue gelide mani (si raccontan con terrore le genti della contrada) risveglia talvolta gli organi addormentati nella cappella del castello. Tiphaine figlia di Alain e di Annetta si è innamorata di Yvon sergente della milizia repubblicana creduto morto, e abbandonato per tale, in una scaramuccia contro la banda di Yann il realista. Yvon, il quale invece non era che ferito, raccolto da Tiphaine, mosso dal sentimento della riconoscenza, se n'era egli alla sua volta innamorato. Ma Tiphaine è la propria fidanzata di Yann che la vuol sposare. Questi, geloso, mentre esige da Alain la promessa che solo a lui sarà accordata la figliuola, giura di sbarazzarsi del suo rivale; e intanto la brutale ruvidezza di Yann ha stornato da lui l'animo della sentimentale ragazza bretone.

I due amanti pensano che unico mezzo per sottrarsi al furore di Yann è quello di fuggire e ricoverarsi nel castello di Kermaria. Il rumore degli organi lontani persuade Yvon, che vacillava ancora tra la fede e l'incredulità, a rifugiarvisi con Tiphaine. Colà essi, impressionati dalla solitudine agreste della chiesa, sepolti nelle ombre della notte, di quando in quando illuminati dalla luna, sono vittime di allucinazioni, credono di vedere delle forme vaghe attorno a se stessi. Ed è appunto a Kermaria che si svolge il secondo episodio.

Qui se ne vive, nascosto agli occhi di tutti, il vecchio e muto

Digitized by Google

eremita, il monaco del prologo. Visto Yvon, costui si allontana di un tratto. Tiphaine, vincendo la paura, è venuta a portar vitto a Yvon ed a curare le sue ferite. Dopo una lunga scena d'amore, essa ridiscende al villaggio, mentre Yvon si è addormentato. Ma l'eremita muto della landa, dal fondo della navata che gli serve di asilo, ha ascoltato le caste confessioni dei due amanti: egli piange in fine e le sue lagrime son quelle del pentimento e del ricordo che lo ferisce.

Nella notte il sonno di Yvon è popolato de' sogni più strani: silfi, spettri, folletti, corrigane lo hanno straordinariamente eccitato colle loro danze e con le loro vertigini. A l'aurora Tiphaine sopraggiunge, accompagnata dal padre e dalla madre e annuncia a Yvon il grande pericolo che gli sovrasta. Yann, il selvaggio, ha scoperto il suo rifugio. In fatti, prima che Yvon possa fuggire altrove, egli arriva d'improvviso colla sua gente, cui ordina di fucilare il rivale. Mentre costoro si apprestano ad obbedire, l'organo leggendario fa sentire di un subito una grandiosa melodia e il fulmine cade sul castello. Paralizzati dal terrore Yann e i suoi s'inchinano; ma poco dopo, mentre i fidi del realista stanno per eseguire l'ordine suo, appare l'eremita riprovato, il quale ingiunge a Yann ed a' suoi di abbassare le armi. Egli unisce, benedicendoli, Yvon e Tiphaine e proclama solennemente l'eternità del divino amore. Così egli è redento dalla casta passione dei due amanti come gli era stato predetto.

Questo poema, come azione teatrale, è semplicemente mancante di vita, e se così appunto lo si volle, come pare, allora il teatro non è il suo posto. È un idillio tutto raccolto e veramente privo di fascino. I personaggi non sono animati che dalla terribilità dello sfondo, ma essi, in sè, sono povere creature o eccessivamente ingenue o leggendariamente bestiali. Se mi potessi permettere un'osservazione al poeta, gli direi che non valeva la pena di vestire di forme così diligentemente curate una tela drammatica quasi nulla e ridicola poi come azione di teatro. E mi dispiace che un giovane compositore vi abbia speso attorno il suo vero e grande talento.

Ciò che sia la musica di Camillo Erlanger non è facile a dirsi, specialmente nella condizione di uno come me cui è pur troppo mancata la rappresentazione viva della scena. Lo spartito di Erlanger depone una volta ancora della serietà, della genialità e del sapere, sì del sapere, poichè questo non consiste nell'osservanza più o meno della grammatica musicale, della giovane scuola francese. Se noi consideriamo solo per un momento ciò che ci offre oggidì la Francia con le opere di Bruneau, di Leroux, di Vincenzo d'Indy e di qualche altro minore, con tutto il rispetto per gli altri maestri,

Digitized by Google

il cui patrimonio musicale è già da anni l'onore della nazione, noi vediamo che gli sforzi de' compositori sono diretti ad esprimere le più alte idealità, tentando forme insolite e nuove, ardite e originali nel prodotto più artisticamente completo, più nazionale e più bello che è appunto il dramma musicale. E ciò senza confronto possibile colla produzione italiana. Dalla francese, che la precede, questa è lasciata a una grande distanza. Camillo Erlanger è uno dei giovani compositori, di cui io non conosceva fino a ieri una sol nota, per quanto lo sapessi scolaro di Leo Delibes, premio di Roma del 1888 e autore di una « Sérénade carnévalesque » per orchestra e di una leggenda drammatica in 3 atti: « Saint Julien l'hospitalier ». Egli, per me, si è fatto conoscere con un lavoro musicalmente rimarchevole e degno di un artista di grande ingegno. E perciò io dirò volentieri, in complesso, del carattere della sua musica.

Erlanger lavora coi mezzi più moderni, nessuna delle più nuove e più ardite conquiste fatte dagli ultimi grandi maestri gli è sconosciuta, nessuna delle conseguenze, a cui la giovane Germania trasse lo stile e l'istrumentazione di Wagner, gli è estranea. Anzi, non solo egli si mostra tutto pieno di fervore per le più alte, libere, slanciate maniere moderne, ma le fa sue e le tratta con una grande, una nobile forza e finezza di sentire e con una mirabile agilità e sicurezza. Non è costantemente dell'acquoso Delibes che egli ci offre, ancor meno però è del Wagner mal digerito. È inutile, io credo, di fronte al lavoro completo indagare i pregi ed i difetti eccessivamente dettagliati, oppure giudicare il dettaglio materiale alla stregua di un più o meno giustificato rigorismo scolastico. Non solo l'Erlanger, ma maestri anteriori a lui e più grandi di lui non si salverebbero per ciò, come nessuno si salvò mai dalla riprovazione dei pedanti. Ma, santo Iddio, dite dunque che in questo spartito le voci saltano troppo e stranamente, che ci sono note e passi audaci e intervalli audacissimi per esse da intonare, parlate di quinte, di ottave tra le parti medie ed estreme, di false relazioni, di così dette cattive, impossibili risoluzioni di note obbligate a risoluzioni fisse, venite fuori con tutto il formulario delle regole dell'armonia, del ritmo, della grammatica e poi convenite che non vi movete dalla sterilità della scuola, ed alla scuola non si giudicano e non si fanno le opere d'arte. Un giorno tutto questo arsenale di regole curate con tanta diligenza e che non ci recano nulla di buono nè di nuovo, sarà un mucchio di rovine e ci si riderà sopra allegramente. Poichè tutto, in arte come nella vita, tende alla grande e redentrice libertà. E se il pregiudizio deve cadere, onore a chi sa disfarsene prima. Ora, se ben fa la scuola ad esigere la conoscenza e la pratica delle

Digitized by Google

regole d'arte, perchè esse mostrano all'allievo una via sicura che egli da sè non troverebbe, bene e ancor meglio fa l'artista ad essere superiore a questi inutili anzi dannosi inceppamenti al suo genio. Ed io vedo volentieri in Erlanger mancato il professore di musica quando posso ammirare l'artista. L'originalità però che vive di arditezze musicali e istrumentali astratte, se non è l'unica, è ancora la più rimarchevole nel talento di Erlanger, e nella sua partitura io vorrei vedere un'originalità e un fuoco maggiore nel disegno della melodia. Le cure recate all'istrumentazione sono grandissime; nell'armonizzazione egli è oltremodo fino e in vari passaggi veramente originale. Alcuni pezzi di quest'opera, nei quali alla melodia è lasciato un corso più naturale e più libero, e in cui la cura dell'istrumentazione e dell'armonizzazione ha potuto accoppiarsi felicemente a quella di una bella combinazione di linee, e l'ingegnosità si è trovata a patti uguali col genio, alcuni di questi pezzi, dico, sono addirittura rimarchevoli. Io citerò il prologo tutto e specialmente la scena dell'apparizione, nel primo atto la melodia di Yvon « Ma douce Tiphaine », l'altra di Annetta « enfants qu'une amitié de famille », il bel motivo tematico $\left(\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}\right)$ che lo percorre tutto, il coro delle filatrici, una bellezza di istrumentazione moderna, la leggenda di Tiphaine « Kermaria » e tutta la parte finale; nel secondo, citerò il duetto d'amore, specialmente alla frase di Tiphaine « Je veux aimer », duetto che si potrebbe però raccorciare: il compositore che vuol dipingere tutte le varie fasi della passione è costretto a rendere prolissa la scena d'amore, ed essa è una di quelle che meno delle altre tollera la prolissità; p. e. la frase a due « divine langueur » arriva a pubblico già stanco ed è pure così bella! E citerò ancora, tra' bei pezzi, l'intermezzo e i ballabili del terzo atto; il quale sembra a me più debole.

Ora, quanto alla costruzion della melodia, ciò che in sostanza sovra tutto importa, essa è un po' troppo sovente plasmata sulla maniera di Wagner, e a renderla più plastica Wagner molto insegnerà. Aggiungo poi che molti dei procedimenti personali del maestro tedesco sono applicati con profusione, che, ad onta che l'Erlanger sia senza alcun dubbio un operista di grande talento, pratico, coscienzioso e finissimo osservatore di tutto quanto occorre all'efficacia dell'opera moderna, al massimo fascino di che ella sia capace, nel suo lavoro manca quella vita drammatica, che ne farebbe un'opera ascoltatissima e degna in tutto di stare accanto ai lavori più riusciti dei giorni nostri.

L. T.

Digitized by Google

SAMUEL ADOLPHE, Messe en « Ré mineur ». — Liège. Veuve L. Muraille, éditeur.

Nel n° 48 della *Guide Musical* di Bruxelles del decorso anno, l'illustre maestro Samuel indirizzava al periodico *Musica Sacra* di Gand, una lettera aperta, in cui esponeva i suoi intendimenti artistici relativamente alla musica religiosa. Sosteneva egli che per fare della musica sacra, al presente, non è necessario limitarsi esclusivamente al corale gregoriano ed alla polifonia palestriniana. E fin qui si può convenire con il Samuel, come si può accettare la tesi che i moderni devono comporre della musica sacra *moderna*. Ma quale debba essere questa musica sacra moderna, francamente non l'ha intuito neppure l'eminente maestro belga. Egli sostiene, nella lettera su citata, che « la più bella musica religiosa moderna si trova nelle sinfonie profane, nelle sonate di Beethoven, nei canti ispirati di Schumann e di Mendelssohn, nelle grandi pagine di Wagner ». Ed ecco così, che con questa affermazione il Samuel ha dato a vedere d'aver troppo corso con la mente del *solo musicista*. Ecco che anch'egli si schiera nel novero degli artisti, i quali vogliono l'arte quale scopo a sè medesima. È perfettamente inutile diffondersi a chiarire il concetto opposto, già in queste pagine molte volte esposto, specialmente per ciò che riguarda la *musica liturgica* e veniamo senz'altro a dire qualche parola della recente *Messa* del Samuel.

Già nel numero precedente è stato detto, a proposito dei *Trois Motets*, che l'arte sacra del maestro di Gand è semplicemente ricercata e leziosa senza avere ombra di spontaneità, di purezza di stile e di ispirazione. Oggi dobbiamo qui ripeterci.

L'intendimento del compositore di servirsi delle più belle melodie gregoriane per creare l'opera sua, destinata alla Chiesa, è assai lodevole. La dottrina ch'egli dimostra nell'accingersi a dettare questa nuova Messa è degna di ammirazione. Senonchè il ridurre un componimento musicale ad un indefinito, non soltanto vago, ma incomprensibile ed astruso, di successioni ritmiche e tonali pressochè inafferrabili, e nei punti più chiari accontentarsi di riprodurre effetti estetici già resi con dovizia di particolari dal Massenet dell'*Erodiade*, dal Goldmark della *Regina di Saba*, dal Wagner del *Parsifal*, è cosa che a parer nostro sconfina di troppo dai limiti imposti alla musica nella Chiesa, e va a ripetere quel deplorevole equivoco che altra volta, con la musica barocca, ha portato il melodramma accosto all'altare.

Con le teorie e con le composizioni del Samuel, *mutatis mutandis*, siamo nello stesso identico caso. E noi non ci sentiamo di approvarlo. G. T.

Digitized by Google

PEDRELL FELIPE, Teatro Lírico espanol anterior al siglo XIX. **Vol. I: *El general Malbrù*. Tonadilla de Jacinto Valledor y la Calle (1785). — La Coruña. Canuto Berea y Comp., editores.**

L'eminente compositore e storiografo spagnuolo continua nella sua intrapresa patriottica ed artistica di illustrare i periodi più salienti e sconosciuti dell'antica arte spagnuola. Oggi egli s'è dato a risuscitare le opere più notevoli che anteriormente al secolo XIX sorsero nel Teatro Lirico in Ispagna. Per questa ragione al presente ci è dato aver sott'occhio una di quelle celebri *tonadillas* che nel secolo scorso potevano mettersi a riscontro di quegli *intermezzi* i quali corsero con fortuna sui teatri d'Italia e diedero anche origine all'opera buffa napoletana.

L'autore delle *tonadillas* intitolate: *El general Malbrù* (Marboraugh) è quel Jacinto Valledor y La Calle che alla fine del secolo scorso faceva parte come *musico de teatro en la Corte* della Compagnia di Luigi Navarro.

Non tutte le *tonadillas* che compongono *La decantada vida y muerte del General Malbrù* hanno musicalmente lo stesso valore. Indubbiamente le parti recitative ed anche quelle di carattere guerresco, portate dal soggetto, rivelano povertà di procedimenti in confronto a ciò che di simile già si andava facendo o si era fatto in Italia. Ma in compenso alcuni brani, come nelle *tonadillas* n° 9 (un dialogo fra il *Paggio* ed una *Madama*) e nella *Canzonetta* n° 10 l'ispirazione geniale, lo stile lindo ed elegante fanno pensare più d'una volta alle immortali pagine del nostro Cimarosa.

E comunque si possa giudicare, dal puro lato musicale, questa prima resurrezione del Pedrell, certo l'idea sua di render noti e conosciuti i più importanti documenti dell'antica arte spagnuola è degna di ogni più sincero e profondo encomio. G. T.

EXPERT HENRY, Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française. **4me livraison: *Claude Goudimel*. 2e fasc. des 150 Psaumes. — Paris. A. Leduc.**

Il signor Expert continua nella sua bella e ricca raccolta di composizioni celebri, dovute ai maestri francesi antichi. A questa raccolta abbiamo accennato più volte. Oggi col 4° volume ne appare il 2° fascicolo dei *Centocinquanta Salmi* di Claudio Goudimel.

Sul valore di essi nulla abbiamo da togliere nè da aggiungere a quanto scrivemmo nel N° III della *Rivista musicale* del 1896 a pag. 600.

La polifonia più robusta del compositore ugonotto non racchiude in sè tutti quei requisiti che valgano ad accostarla alle opere insigni di Orlando di Lasso e di Palestrina. Di più questi *Salmi* sono assai brevi, modestamente sviluppati, e come i precedenti, già da

Digitized by Google

noi esaminati, si aggirano sempre in una uniformità assai pesante di ritmo e di figurazione, mentre la tonalità che predomina è quella del I° modo ben poco variato da modulazioni armoniche che valgano ad infondervi maggior vita e calore. Queste le nostre impressioni. G. T.

Vénus et Adonis, scène lyrique. Poème de L. De Gramont, musique de Xavier Leroux. — Paris. A. Leduc.

Il soggetto lirico del Leroux, eseguito per la prima volta ai concerti dell'*Opera* (24 gennaio 1897), si divide in tre scene: nella prima Venere tenta di trattenere con sè Adone, nella seconda un intermezzo sinfonico descrive la caccia; in fine la morte d'Adone.

Non c'è molto da dire sulla musica. Il Leroux ha voluto restringersi a pochi motivi e fonderli insieme in un tutto sinfonico; forma d'arte moderna, la quale, se al compositore domanda minor numero d'idee prime, queste vuole sieno ben definite, originali e vivaci, atte a presentare nel loro agitarsi nel mare della sinfonia aspetto sempre nuovo e vario. Nel caso nostro pur troppo il compositore non vinse le difficoltà oppostegli dal genere d'arte scelto. Forse l'udire eseguita l'opera può, data una ricca strumentazione, modificare alquanto il nostro asserto; alla semplice lettura la musica apparisce debole e monotona. La melodia d'amore esposta nell'introduzione, tessuta col succedersi uniforme d'una medesima frase in senso discendente o ascendente, non è tale da acquistare attrattive al ritornar tante volte nel corso d'un breve lavoro; la frase vien poi ripetuta come motivo tematico fino alla sazietà. In qualche pagina è ottenuto un certo effetto; così il coro di saluto all'aurora e la descrizione della caccia; l'originalità però si fa desiderare. Lo stile vorremmo più smagliante, e corretta una cotal tendenza all'enfasi melodica.

Il Leroux non cerca la volgarità di proposito ed ha intenzioni eccellenti; gli auguriamo miglior fortuna in un prossimo lavoro.

E.

Wagneriana

Abbé MARCEL HÉBERT, *Das religiose Gefühl im Werke Richard Wagners (Jesus von Nazareth; Tetralogie; Tristan und Isolde; Parsifal)*. Mit einer Einleitung von Hans Paul Freiherrn v. Wolzogen. Uebersetzt von A. Brunnemann.

La prefazione di questo libro è scritta dal signor barone Giovanni Paolo di Wolzogen in quello stile, che i lettori pratici dei « Bayreuther Blätter » possono facilmente immaginare.

Il bel lavoro dell'Hébert tratta abbastanza estesamente della filo-

Digitized by Google

sofia di Wagner. Per ciò fare l'A. aveva bisogno di penetrare, anzi tutto, nell'ideale dell'artista, e siccome la sua speculazione astrae dall'opera d'arte in sè, così egli ha attinto spesso agli scritti del maestro e specialmente a quelli intitolati: « Comunicazione ai miei amici », « Schizzi autobiografici », « Arte e religione », « Intorno allo stato ed alla religione ».

Hébert condivide l'idea che non si debbano domandare dimostrazioni filosofiche, concetti astratti all'opera d'arte. Per quanto io mi sappia, è ormai cosa comune fra i critici di mettere in relazione i drammi di Wagner con la filosofia e specialmente con la filosofia di Schopenhauer. E appoggiato a Schopenhauer l'A. dimostra appunto qual possa essere il rapporto fra l'arte e la filosofia. Per procedere regolarmente, egli è indotto a stabilire che la prima relazione che si presenta nella sua indagine è quella tra l'arte e la morale. E qui non nego che ella avrebbe potuto essere molto più approfondita. Egli giunge presto alla conclusione che la morale del dramma wagneriano consiste nella fede incrollabile nell'assoluto valore della compassione. Questo generalmente è vero, e in modo particolare apparisce poi nei drammi « Tristano » e « Parsifal ».

Tralasciando le opere originate prima del periodo critico (1848-49), vi ha un lavoro di Wagner, in cui questo rapporto è molto visibile: esso è il « Gesù di Nazareth ». Come si sa, lo schizzo del « Gesù di Nazareth » fu pubblicato da Siegfried Wagner nel 1887. L'A. riproduce quel brano della « Comunicazione ai miei amici », in cui Wagner spiega l'origine del suo nuovo dramma, ed ha campo così di analizzarne i periodi della gestazione e di farne la storia. L'analisi dello schizzo conduce l'Hébert a concludere sull'idea religiosa e sociale di Wagner. Il grande poeta, a questo proposito, ebbe, a dir vero, delle idee non troppo chiare, le quali per giunta, in diversi periodi della sua vita, troppo facilmente cambiarono, io credo, a seconda delle speciali disposizioni dell'animo suo. La disposizione d'animo dominante in lui, a quell'epoca, era, dice Hébert, migliorismo naturalistico confuso con le dottrine di Hegel e colle teorie della idealizzazione del desiderio, in cui egli fa consistere Dio e le religioni. È certo un lato della filosofia di Wagner questo, in cui il rapporto col sentimento religioso appare più chiaro. Ora, la filosofia di Wagner non solo amplificò questo concetto, ma anche lo negò. Ciò ommette di osservare l'Hébert.

Comunque, la sua analisi è molto diligente. Le diverse teorie filosofiche e sociali, che hanno influito sulla composizione del « Gesù di Nazareth », sono esposte ed esaminate con chiarezza e distin-

Digitized by Google

zione precisa. Il punto in cui la teoria religiosa e la teoria sociale, che per l'autore dell' « Opera e dramma » costituiscono una nozione sola, si sono involontariamente incontrate in un soggetto poetico che le ha fortemente idealizzate, si vede chiaro nella « Trilogia ». E l'Hébert non doveva mancare di accennarvi, come infatti vi ha accennato. Egli riconosce che le idee di Wagner erano sovversive; che, disgustato dell'assetto attuale della società, egli sognava il trionfo di tutto ciò che è puramente umano, il trionfo dell'uomo libero; che, contro l'organizzazione presente della società guasta, il poeta pensò la Trilogia. « Nella Trilogia l'idea metafisica è amalgamata coll'idea rivoluzionaria. L'opera positiva, cui allude Wotan e che soltanto l'uomo libero potrà compiere (Siegfried), è l'anima intima della filosofia di Wagner, è la sua intuizione filosofica ». E così, una volta scoperta questa idea metafisica, essa è poscia esaminata anche nel « Tristano » e nel « Parsifal », in cui manifesta appare l'idea religiosa.

In conclusione, l'idea di Wagner, espressa anche nell' « Opera e Dramma » e nell' « Opera d'arte dell'avvenire », è quella di una semplificazione, la quale ha per suo punto di partenza il ritorno dell'uomo allo stato naturale, dopo aver rinnegato tutta una civiltà, che è una forma di esistenza artificiale. A questo Hébert oppone la compassione ragionevole ed attiva, che è l'essenza della religione ed apparirà come l'anima del cristianesimo. E tale è precisamente il concetto della morale e della religione, che informa la filosofia di Wagner.

Nel libro dell'Hébert molta parte è di pura compilazione: ma esso è pur tuttavia l'opera di un pensatore. L'indole sua, in parte critica in parte polemica, ne fa una lettura attraente. La forma semplice e piana ne rende comprensibile il contenuto anche ai profani. L. T.

WAGNER R., Der Ring des Nibelungen. Dekorationsentwürfe von prof. Max Brückner zur Aufführung in Bayreuth im Jahre 1896. — Bayreuth. H. Heuschmann.

L'autore ci dice in una breve prefazione che le riproduzioni di queste scene deve servire qual ricordo delle memorabili rappresentazioni del 1896. Ma che ricordo sbiadito ed incompleto! Davvero ci saremmo aspettati di più, ed a nostro avviso sarebbe stato assai facile ottenere un ben mgliore risultato. Tuttavia questa raccolta potrà sempre servire di guida agli impresari che volessero uniformarsi il più possibile anche nella parte decorativa alle rappresentazioni modello. G. B.

Digitized by Google

..... *Ketzereien aus dem Bayreuther Heiligtum (Bühnen - " Fest „ - Spiel 1896).* Von einem Gläubigen. — München, 1897. Verlagsgesellschaft Münchner Freie Presse.

Di questo nitido, elegantissimo volumetto, scritto sì bene, sì agilmente, illustrato da una diecina di interessanti fototipie che riproducono scene della vita di Bayreuth durante gli spettacoli wagneriani, di questo volumetto, in cui il distico dei nuovi poeti tedeschi e inglesi viene ad animare ancor di più la sciolta prosa del pubblicista, io comincio a scrivere con una specie di terrore. Dio tenga lontano da me l'anatema dei divini adoratori del più che divino maestro. Perchè io, che ho la grande felicità di ridere delle scuole e delle sètte, di qualunque specie esse siano, confesso di avere goduto di questo ameno libriccino, così che volontieri ne dò conto ai lettori. Tant'è, signori collaboratori della Rivista, una mano sulla coscienza: in mezzo alle alte, gravissime cure, ai serii problemi dell'arte, la nota amena ci vuole, e siano grazie a chi ce l'offre. E dopo il « Götterdämmerung » un po' di « Sport » non fa male. Sono dunque eresie profferite proprio là in mezzo al santuario di Bayreuth codeste e, per di più, da uno che si dichiara fedele. Ma già sono appunto costoro che le dicon più belle. E il Nietzche non fu amenissimo, tanto nell'epoca del suo apostolato, come quando del Wagner diventò acerrimo nemico? E dei Nietzche più o meno ridotti ce ne sono, fuori ed in Italia, non pochi. Auguriam loro di star sempre benone, ci divertono tanto!

Venendo a queste eresie, oh davvero che il volumetto ne è pieno. Prima di tutto l'autore confessa che è un segno triste per la serietà, per il gusto, per l'istinto artistico e la umana facoltà di giudicare, questa specie di insegnamento arido, questa falsità, questa evidente superficialità e questo tecnicismo meccanico, il quale non ha niente a che fare con la musica. La stessa ributtante farsaccia degli Dei non ha nulla a che fare con la poesia, col sentimento caldo, pulsante dell'arte vera. Tutto, in questa così detta arte, è pura scuola della menzogna, è un trionfo della falsità, è come vedere tutta un'armata di sacerdoti e di pellegrini paragonabili agl'ingannatori ingannati di Lessing. È impossibile che un uomo dotato di orecchi normali creda all'entusiasmo che egli, in omaggio alla moda o per suo interesse personale, sente il dovere di mostrare, precisamente come la sua nuova toilette. Il Rheingold è semplicemente uno spettacolo da circo equestre. Le cantanti che non son diventate grandi artiste a ballare sulla corda, se si lascian convincere a far ciò che Wagner prescrive, confessano di esser giunte all'estremo della degradazione. Così è a meravigliare che esse non si facciano beffe del direttore di scena. E poi quella massa di vapori rossi, verdi, bianchi, i quali

Digitized by Google

non son già un malanno accidentale ma parte costituente l'essenza del tutto? No, no, Wagner nella Trilogia è un dilettante e null'altro. Sarà stato curioso il dialogo fra il nostro fedele e una signora inglese, la sera del Rheingold, dialogo incominciato così: « Ma questa non è musica ». — « O, I think it is the perfection of music! » Questione di gusti. E, a Bayreuth, la vendita dei parti letterari del maestro! È come trovare in Italia i venditori di cerini: un vero assedio ad ogni angolo di strada. Ma vedi un po', ignorantello! E questa è l'arte di Riccardo II?

L'autore descrive la società di Bayreuth, l'intermezzo di riposo, dopo la prima parte di una rappresentazione wagneriana, l'effetto dell'orchestra coperta, pardon, del *golfo mistico*, e man mano le diverse sensazioni ricevute. Oh tutto è comico, eccessivamente comico, tutto è reclame e ciarlataneria! E gli sforzi ideali? L'affare di Bayreuth va così male che ultimamente si dovette ricorrere, mediante i giornali, ad una delle tante ed eterne elemosine. Dopo ogni rappresentazione questo eretico fedele manifesta le sue impressioni e gli artisti sono accomodati per bene anche loro. Dopo il « Götterdämmerung » i suoi nervi sono in uno stato spettacolosamente depresso, eccitato, malconcio. Bayreuth fin dal principio fu una chimera senza gusto, la cui origine fu possibile mediante un'oscura passione, il delirio di grandezza del maestro, e la morbosa propensione di un re giovane e mezzo malato, facendovi cooperare personalità elevate, socialmente non artisticamente parlando, associazioni, signore. Bayreuth è un'assurdità unica nella storia, un triste documento di quanto effetto si possa ottenere, colla protezione e la reclame, a ciò che è sprovvisto d'arte, effetto ragionevolmente mancato all'opere che di arte vera furon le più ricche.

Dunque, lettori miei, avete capito: scherzi degni di Cagliostro, ecco l'arte di Wagner. E l'opuscolo continua: ma io ne ho abbastanza. Il fortunato giornale che ricevette queste splendide impressioni critiche sotto forma di corrispondenze da Bayreuth, nel '96, e le pubblicò fu la « Münchner Freie Presse ». L. T.

EMERICH KASTNER, Briefe von Richard Wagner an seine Zeitgenossen. 1830-1883. — Berlin, 1897. Leo Liepmannsohn.

È un prontuario, il quale colla citazione della persona cui è indirizzata ogni lettera, della frase iniziale della medesima, insieme colla data e con qualche altra eventuale indicazione, manda il lettore all'epistolario stampato in cui il documento è reperibile. È di utilità a chi non ha tempo da perdere. L. T.

Digitized by Google

Varie.

S. URSINI-SCUDERI, Musicometro. Lettura scientifica. Terza edizione definitiva. — Roma, 1897. Modes et Mendel.

Nel fascicolo 3° (1896) della *Rivista Musicale Italiana* si faceva cenno sul *Musicometro e Tavola musicometrica* di S. Ursini-Scuderi colle parole:

« Confessiamo che di questa tavola a base di calcoli geometrici « e matematici non abbiamo capito nulla. L'*euritmia*, i *rapporti* « *di equidistanza*, l'*organo antropologico*, la *funzione sociologica*, « l'*eltssi*, il *pleonasmo*, il *rapporto soppresso* ed *amorfo*, il tutto « condensato in una breve tavola, ci ha lasciato indifferenti ».

G. T.

Oggi ci arriva la *terza edizione definitiva del Musicometro*, accompagnata dalla seguente lettera (a stampa):

On. Redazione della
« Rivista Musicale Italiana » — Torino.

Sotto fascia raccomandata Le compiego tre esemplari del *Musicometro* in edizione definitiva, affinchè cotesta Onorevole Redazione si degni prenderlo in esame con la maggior possibile severità e con rigorismo ideologico e metodico addirittura eccezionale; e, come direbbe *Bacone, non ex vulgo, sed ex sano judicio* trascriverne nell'ottimo periodico la genuina relazione. Poichè non è serio — stavo per dire: non è onesto — che la tanto benemerita *Redazione* della " Rivista Musicale Italiana „, edita splendidamente dagli Eccellentissimi Fratelli Bocca, dichiari (o ne faccia le viste) la propria incompetenza od ignoranza, presumibilmente anche per una terza volta!..... perchè (non foss'altro!.....) potrebb'essere lecito supporre che, sotto la maschera del non capire nulla, si celi, non di rado, la paura della verità scientifica. E, trattandosi della più insigne *Rivista* internazionale di Musica almeno *ex nomine*, questo sarebbe allora possibile solamente, quando dessa tacesse *torto collo* in un modo o mentisse *ex professo*, in un altro, come fanno i " giornali magazzino „, quando imprendono a spellicciare il nemico del padrone.

Con ogni devozione

Delle SS. LL. Ill.me
componenti la superiore *Redazione*

(E qui seguono i nomi di tutti i redattori)

Catania, 8 febbraio '97.

Devot.me
S. URSINI-SCUDERI

Il proemio dell'*edizione definitiva* comincia: « La prima condi- « zione per lo studio del *Musicometro* si è quella di considerarlo

Digitized by Google

« siccome assolutamente sottratto all'azione qualsiasi della volontà « umana. Ragioni coteste, ecc. ».

Ragione cotesta per cui gli Eccellentissimi Fratelli Bocca pensarono che forse poteva essere in ballo la volontà Schopenhauriana e diedero incarico della recensione del libro al traduttore di Schopenhauer, che certo avrebbe provveduto senza impallidire di fronte alla terribile verità scoperta dal signor avvocato professore S. Ursini-Scuderi. Ma ahi! che non l'hanno azzeccata giusta: anche la volontà Schopenhauriana è fuori di causa, ed anzi « l'idea del mondo » di Schopenhauer è per il signor Ursini-Scuderi « una buffonesca « parodia delle concezioni sublimi di Pitagora, Aristotele, Platone, « San Tommaso ed altrettali » — nientemeno!

Pel *Musicometro* io starei volentieri con San Tommaso l'apostolo, e ci ho messo la migliore e maggiore volgarissima volontà per arrivare a toccare colla mano ciò che intende di aver fatto il signor Ursini-Scuderi — invece, pur troppo, sono arrivato ad una conclusione che mi è difficile esporre; ma tant'è, mi ci proverò: il *Musicometro* è l'esplicazione bellissima di un caso di grafomania in un soggetto che nulla sa di musica, di ritmo e di storia musicale. Non è dunque il caso di *prendere in esame* il Musicometro *con la maggior possibile severità e con rigorismo ideologico e metodico addirittura eccezionale;* piuttosto, a sostenere il mio asserto, produrrò alcuni brani del libro, avvertendo prima di tutto che la forma di esso salta subito agli occhi per la profusione delle epigrafi, per la strabiliante fantasmagoria dei nomi citati a casaccio e per la varietà fenomenalmente espressiva dei caratteri tipografici usativi.

Sono però in perfetto accordo coll'autore in un punto, e precisamente laddove (pag. 13) egli sorte col proverbio:

I matti fanno i fatti.

Proemio. Il *Musicometro* non è la *metrica*, nè la *prosodia*, nè la *ritmica musicale* « perchè ognuno, a torto od a diritto, potrebbe « più o meno gesuiticamente riferirsi alla vecchia teorica della « « Composizione musicale », che è tutta un banale empirismo grafico, « oppure potrebbe anche intendere la modernissima teorica della « « Composizione musicale », che è tutta realmente un non senso »... Il *Musicometro*, « in ordine alla sua origine, alla sua natura ed « all'indole sua, è una esegesi novella di Filosofia scientifica, appli- « cata alla divina arte dei suoni »..... « La vecchia teorica della « « Composizione musicale » è, in genere, nella sua essenza, tutto « un assoluto sistema di *ritmo* e *battuta*, con correlative ed abbon-

Digitized by Google

« dantissime *quadrature, simmetrie, ordini, proporzioni, perifrasi*
« ed altre bestialità, non poche, nè lievi. Storielle speculative di
« imbrattacarta e metafisicherie vuotissime di ciarlatani.

« La nuova teoria della « Composizione musicale » sarebbe, « su
« per giù, compendiabile in una formula mezzo cavouriana: **libero**
« **ritmo in libera pausa** »..... Il *Musicometro* è naturalmente ar-
« mato contro la vecchia teorica e contro la teorica modernissima
« della composizione musicale; poichè, per ben comprendere l'as-
« surdità di queste due dottrine, basta mettersi dal punto di vista
« della dottrina contraria »..... « Il *Musicometro* è un **barbarismo**
« **comodo** »....

« Dato il *suono acustico* (vibrazione dei corpi, leggi acustiche ecc.),
« data la « *sensazione sonora* » (vale a dire: una determinata
« successione di suoni acustici, a base tonale, e pausa correlativa
« a detti suoni), in altri termini: io chiamo « *sensazione sonora* »
« il vecchio e nuovo *ritmo*, data la correlativa « *percezione psi-*
« *chica* », cioè: impressione esterna sul nostro organismo e trasmis-
« sione fisiologica, a mezzo dell'udito — od eziandio a mezzo del-
« l'occhio nei sordi od anche del tatto nei ciechi e nei sordi (?!...) —
« al nostro cervello della predetta sensazione sonora; dati, insomma,
« questi elementarissimi presupposti scientifici, dei quali è pres-
« sochè generale (o più o meno) la conoscenza; e dato l'internazionale
« sistema musicale vigente, si domanda: esiste, per avventura, una
« legge metrica, d'ordine psicologico, da noi indipendente ed a noi
« superiore, la quale traduce il « *Suono* » in « *Psicologia del*
« *suono* », secondo che si esprimono gli scienziati filosofi, ovvero
« in « *senso musicale* », com'io l'intendo, od ancora semplicemente
« in « *melodia* », conforme l'espressione volgare e scolastica dei più:
« Melodia, che è la forma della Musica? Mistero! », ecc....

« Dopo studî inauditi e dopo esperienze senza fine, io ho la virtù
« od il caso di potere oggi, in poche pagine, presentare serena-
« mente un teorema, il quale compendia quel tanto abusato e deriso,
« frainteso o calunniato *Musicometro* ». « Ed io vo' dire ai sapienti:
« alfa ed omèga di ogni forma di Psicologia del suono e della mu-
« sica insieme »..... « Ricordo, intanto, ancora una volta, a chiunque
« nol voglia, che, per inverare nella sua legittimità il « *Musico-*
« *metro* », occorre assolutamente una coltura estesissima di « Storia
« e letteratura della musica » e necessita, assolutamente, una com-
« petenza profonda nei moderni studi di « Filosofia scientifica »....
« in queste sudate pagine sta scritto..... il **Nuovo** desunto dal
« **Vecchio**. Ossia: una nuova conquista della scienza e, nel contempo,
« una delle glorie più pure dell'arte musicale e della nostra Patria
« Italiana ».

Digitized by Google

Dottrina del Musicometro. « La musica, come *Psicologia del* « *suono*, la quale è antropologicamente apprezzabile e psicologica- « mente intelligibile, per essere *organo antropologico* e *funzione* « *sociologica*, deve avere ogni proprio *senso musicale* (cioè: ogni « propria melodia, canto, pensiero, etc.) tradotto in un numero di « battute, non maggiore delle sedici, fra le quali vi esista almeno « una *Euritmia* in genere (vale a dire: un rapporto di equidi- « stanza, scritto o presunto, fra due pause consimili od equivalenti « del vigente sistema musicale, in ordine a due suoni od a due serie « di suoni, oppure frammezzo a varie successioni di suoni e pause « correlative: s'intende sempre infra il limite massimo delle sedici « battute) ».

« Eccone pertanto il modulo più sintetico, più semplice e migliore:

Euritmia	Battute	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª	10ª	11ª	12ª	13ª	14ª	15ª	16ª
	almeno uno dei seguenti	*rapporti di equidistanza*															
	Ritmo	I	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII							
	Euritmo	I	II	IV	VI	VIII	X	XII	XIV	XVI							

Ed eccoci « giunti felicemente, dopo studî inauditi ed esperienze « senza fine », replica l'autore, « a gettar le basi del « *Musico-* « *metro* », e tagliando corto « le tantissime metafisicherie, per le « quali occorrerebbero una diecina di volumi, procuriamo d'inten- « derci, almeno per sommi capi ».

Osservo intanto che tuttavia quei minchioni che si sono serviti della vecchia teorica e che si servono della modernissima (pregiudizî scolastici!) sono rigorosamente soggetti, secondo il signor Ursini-Scuderi, al suo *Musicometro:* « *musicometrici* sono, infatto, i « frammenti dell'antichissima musica greca. *Musicometrica* è l'arte « musicale degli antichi *trovatori provenzali. Musicometrica* è, « nel suo nucleo fondamentale, la speculazione estetico-musicale « degli « accademici fiorentini della *Rinascenza* »; *musicometrica* « è inoltre la « ribellione » di Claudio Monteverde; eziandio *musi-* « *cometrica* è « l'antica sapienza » di Palestrina, Marcello, Bach, « Scarlatti od Haendel; *musicometrico* è pure il « dolore » di Per- « golesi; *musicometrico* l'è ancora il « romanticismo » (diciamo

Digitized by Google

« così) di Mozart, di Beethoven, di Weber, di Chopin o di Schubert; « *musicometrica* è altresì la « *vis comica* » musicale da Cima- « rosa ad Auber; anche *musicometrica* è l' « epopea » di Rossini; « *musicometrico* è il « lirismo » di Bellini; eziandio *musicometrica* « è l' « elegia » di Donizetti; pure *musicometrico* è il « dramma » « di Verdi; o, insomma, sono infine *musicometrici* l' « eccletismo » « di Meyerbeer, il « senso profondo » di Gounod, l' « utopia » di « Wagner del wagnerismo, il « neo-classicismo », diciamo così, della « odierna scuola francese (Thomas, Saint-Saëns. Godard, Bizet, Pa- « ladylhe, Massenet, Reyer, Guy, Bruneau, ed altrettali); *musico-* « *metrici* sono i canti popolari del patrimonio storico di tutto il « mondo antico e moderno, nostrano e straniero, e perfino *musi-* « *cometrica* è la « pornografia musicale » di Offembach, Lecocq, « Suppè e compagnia ».

Segue la *tonalità psichica* (1) che « non altera o nega il *Musi-* « *cometro*, ma desso, anzi, invera e legittima, e nello spazio e nel « tempo ». E le succede l'*aritmia musicale* che « ha sempre bi- « sogno del *ritmo* (*pausa* in genere) tranne il caso che voglia « perdersi nell'eternità del rumore!..... ». « Nè questo è tutto: chè, « anzi, la storia del pensiero filosofico ci offre, fra l'altro, anche « l'orgia idealistica del ritmo nella musica »..... « Ma l'aritmia mu- « sicale, quando sarà onestamente adoperata con ragione, è un'ec- « cezione ineluttabile, invincibile, secolare, umana..... è parte « integrale dell'arte tutte le volte che assume lo aspetto di *armonia* « o *sinfonismo* in genere..... Le si avvicinano certe forme speciali, « molto discutibili, impropriamente dette *descrittive*, *sinfonistiche*, « *romantiche*, etc., quali sarebbero, a ragion di esempio, *poemi* « *sinfonici*, molta *musica pianistica* e *strumentale*, *poemi* orche- « strali (ben inteso), *Wagnerismo musicale*, molta *musica d'opera* « *o da teatro*, segnatamente dell'età nostra e simiglianti ».

« Si aggiungano a ciò, come esempî giudiziosi, benchè poco o « punto estetici, di *Aritmia musicale*, alquante danze popolari (?) « ungheresi, russe, svedesi e consimili, nonchè un buon numero di « danze teatrali — le une e le altre, a ver dire, un po' strane!.. — « e nelle quali tutta la musica è, in genere, strettamente pedissequa « di quelle movenze (si direbbero) epilettoidi! » — « Fuori di questi « limiti sapientissimi..... l'Euritmia sarà sempre psicologicamente « il Nulla e patologicamente può essere il Tutto ».....

(1) Per metter meglio in mostra la strana confusione filosofico-musicale del linguaggio usato dal Prof. Ursini-Scuderi, spiegherò che per *tonalità psichica* egli intende l'estro nazionale dei diversi popoli.

Digitized by Google

« La storia della musica, adunque, è un continuo trionfo del-
« l'*Euritmia* in genere sull'*Aritmia musicale* in ispecie... l'*Euritmo*
« potendo essere **alterato, eliso, irregolare, soppresso, amorfo.....**
« **scritto** o **presunto**; sicchè la « Musica, Psicologia del suono, nella sua
« forma o veste esteriore, sarebbe (*sit venia verbo*) un **polimorfismo**
« (direi quasi) **scacchistico di sensi musicali**, sviluppati, di regola,
« a base di *Euritmie scritte* o *presunte*, ed eccezionalmente anche
« di *Aritmie musicali*, ordinatamente disposte ed esteticamente
« combinate tutte fra loro (**Euritmie ed Aritmie**): allo stesso modo,
« che, a ragion di esempio, la Poesia, nella sua forma o veste este-
« riore, sarebbe un vero giuoco di accenti in determinati numeri di
« sillabe »....

« E questo per oggi è più che sufficiente « perchè il signor Ursini-
« Scuderi » conosce i limiti del suo spirito, non quelli dello spirito
« umano ».

Dopo tutto ciò viene il corollario più stupefacente che si possa immaginare al *Musicometro* Ursini-Scuderi; lo si trova nel *D'Artagnan*, grande giornale politico-letterario illustrato di Roma, sotto la data del luglio '96:

« È aperto » (dal signor S. Ursini-Scuderi) « un Concorso Inter-
« nazionale, a premio di franchi mille (in oro), per la migliore mo-
« nografia scientifica, manoscritta od a stampa, dal titolo *Musico-*
« *metro* »..... e « saranno assolutamente annullate quelle monografie,
« le quali, direttamente od indirettamente, in tutto od in parte,
« provengano, s'ispirino, convergano, derivino od illustrino od altro
« il **Musicometro** del signor Ursini-Scuderi. » (Non si accenna ai giudici del concorso).

Qualunque commento guasterebbe. O. C.

CORRADO FERRARA, La musica dei vanniaturi o gridatori di piazza notigiani. Impressioni. — Noto, 1896. Zammit.

Felice la terra notigiana, dove l'estro musicale della povera gente si spiega in modo tanto geniale! Sono frasi talora festose, talora melanconiche, spesso eleganti, sempre leggiadre, caratteristiche ed originali, che fanno stupire per l'impronta ingenuamente espressiva, per la verità del sentimento che le ispira. E felicissimo pensiero fu quello del signor Corrado Ferrara di raccoglierle in un opuscolo, anche perchè in tal guisa riescono un contributo di non poco valore all'ipotesi sostenuta da Herbert Spencer sull'origine della musica, che si sarebbe sviluppata dalle cadenze usate in un linguaggio appassionato, per quanto la passione, in questo caso, riguardi solo gridatori di piazza che decantano il loro umile commercio di commestibili volgari.

Digitized by Google

L'autore ha illustrato con molto brio, ma forse con un po' di esuberanza, la musica dei vanniaturi, creandone uno studio che si legge con piacere. Ci paiono desiderabili lavori consimili per gli altri paesi d'Italia. O. C.

Prof. LEOPOLDO MASTRIGLI, La decadenza del canto in Italia. Cause e rimedî. Memoria presentata a S. E. il Ministro della P. I. — Torino, 1897. Paravia.

Sorpassiamo sulla ingenuità della presentazione ad un Ministro della pubblica istruzione in Italia, di una memoria dettata nell'interesse dell'arte musicale, pensiero affatto bandito dal palazzo della Minerva, e constatiamo volentieri che dessa è ispirata dai migliori intendimenti, per quanto le *cause* ed i *rimedî* trovati dall'autore alla decadenza del canto in Italia sieno ristretti alla sola questione dell'insegnamento, mentre e cause e rimedî avrebbero potuto allargarsi nel campo della coltura artistica in generale. Di ciò si fa appena cenno nell'opuscolo, battendo l'autore principalmente sulla dappocaggine e sull'inabilità dei maestri di canto; e questo ci pare un po' esagerato, perchè non ammettiamo che si pubblichino inutilmente per il nostro paese gli eccellenti metodi moderni, in cui l'educazione della voce è basata scientificamente, come propone il Mastrigli, sulla fisiologia. Del resto oggidì l'arte del canto si è modificata per seguire l'indirizzo preso dalla musica teatrale; anni addietro si doveva studiare a lungo per calcar le scene, e il lungo studio, anche senza la fisiologia artistica, sviluppava i mezzi fisiologici e produceva artisti maravigliosi. O. C.

« Società del Quartetto » di Bologna, I primi cento concerti 1879-1896. — Bologna. Azzoguidi.

Felice pensiero è stato quello della « Società del Quartetto » di presentarci, dopo il suo centesimo concerto, un bilancio morale e materiale dell'essere suo per questo periodo di tempo. E con opportunissimo criterio di scelta ha affidato l'incarico del non certo dilettevole lavoro a Corrado Ricci. Questi ha creduto che se i dati numerici avrebbero potuto dar un'idea esatta dello svolgersi dell'istituzione, la legge del minimo sforzo avrebbe consigliato i più di gettare in un canto quest'ammasso di cifre e non pensarvi altro, ed è per questo che in una splendida introduzione storica allettando la curiosità del lettore, egli ci descrive lo spirito eminentemente musicale ed avido di spettacoli del cittadino bolognese che per durar di secoli si conserva e si accresce, ed in un rapido sguardo ci mostra lo svolgersi di quelle istituzioni che tale spirito hanno tentato di appagare; venendo poi all'ultima di esse, la Società del Quartetto, della quale riassume lucidamente in poche pagine la gestione amministrativa, ci dà modo di formarci un giusto criterio dell'importanza artistica veramente grande di questa istituzione.

Digitized by Google

Confessiamo che è con vera soddisfazione e con lieto sorriso nell'animo che si percorrono quelle pagine in cui si riassume tanto splendore di vita artistica, e molte e diverse considerazioni ci si affacciano tumultuose alla mente quando pensiamo che in Italia non v'è forse un'altra istituzione simile da porre a lato a questa, che ad altezza d'intenti accoppî sano criterio nell'effettuarli. Ma speriamo ci sarà dato modo altra volta di trattare esplicitamente dell'importante argomento dei concerti e delle società musicali, e per ora ci si consenta un caldo augurio alla Società di Bologna per il suo avvenire che senza essere profeti si può facilmente prevedere degno dello splendido passato. G. B.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1896. Dritte Jahrgang, herausg. v. E. Vogel. In-8°. — Leipzig, 1897. Peters.

Per la terza volta il signor Vogel ci presenta l'annuario di questa interessante biblioteca. I dati statistici ci apprendono che essa fu visitata durante il 1896 da 3783 studiosi, i quali consultarono 7697 opere, delle quali circa 4220 teoriche e letterarie e 3477 pratiche. La biblioteca fu aperta per 270 giorni, quindi una media giornaliera di 14 persone: e fu aumentata quest'anno di 160 nuove opere. Il libro maggiormente consultato fu quello di NIETZSCHE, *Geburt der Tragödie*, *Wagner-Schriften*, e delle opere teoriche: STRAUSS R., *Till eulenspiegels lustige Streiche. Partitur*.

La parte statistica è seguita da uno studio di Vogel sui ritratti e busti di Bach e di Händel e da alcune recensioni critiche.

Poi Hermann Kretzschmar analizza le composizioni, da concerto di stile elevato, apparse nel 1896. Il solito elenco delle pubblicazioni chiude il libro. G. B.

Konzert-Handbuch. Lager deutschen und ausländischen Verlages I. Orkester-Musik. *Musik-Klassiker*. — Leipzig. Breitkopf.

Preziosissimi sono questi due volumetti pubblicati or ora dal Breitkopf. Nel primo, vero *vademecum* per la musica orchestrale, si trovano raccolte tutte le pubblicazioni fatte in Germania e fuori, divise nelle seguenti categorie: Sinfonie, Ouvertures, Piccola orchestra, Strumenti d'arco, Strumenti a fiato, Pianoforte e Orchestra, Violino e Orchestra, Violoncello e Orchestra, uno o più strumenti a fiato e Orchestra.

Nel secondo libretto si trova riunita tutta la musica classica divisa per autore. Oltre al dargli un'utilità pratica indiscutibile, l'editore ha voluto renderlo aggradevole coll'inserire i ritratti di ogni singolo autore prima del catalogo delle sue opere. G. B.

Digitized by Google

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 1. — Cametti, *Un poeta melodrammatico romano.* Appunti e notizie sopra Jacopo Ferretti e i musicisti del suo tempo [Questo studio continua nei numeri successivi].

N. 2. — Ricordi, *I ricattatori dell'arte.*

N. 4. — Chimeri, *Intorno al fenomeno della produzione del suono.*

N. 5. — Pirani, *Cento anni dalla nascita di F. Schubert.* — Valetta, *L'organo della Società S. Bach a Roma.* — Valeriani, *Triangolo armonico-greco.*

N. 6. — Valetta, *L'organo della Società S. Bach a Roma* (Cont. e fine).

N. 7. — Molmenti, *La musica venesiana al cadere della repubblica.* — De Guarinoni, *A. Bazzini.* — Untersteiner, *Per il centenario di F. Schubert.*

N. 8. — Arner, *La* claque *attraverso i secoli.* — Tebaldini, *Il Prologo della trilogia: « I Pirenei ».*

N. 9. — Roberti, *Il maestro Arditi e le sue memorie artistiche.*

N. 10. — Leonesi, *Il solfeggio nell'insegnamento del canto.*

N. 11. — Marescotti, *Due pagine della vita di Berlioz.* — Molmenti, *Meissonier e la musica.*

N. 12. — Lanza, *Ancora intorno al fenomeno della produzione del suono.*

N. 13. — Tebaldini, *A proposito del Prologo dei « Pirenei ».*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 11-12 (anno I). — Prout, *L'orchestra dal 1800 al 1900.* — Mazzoldi, *Spontini e Wagner.*

N. 1 (anno II). — Mascagni, *A proposito dell' « Iris ».*

N. 2. — Piazza, *Antonio Bazzini.* — Tocci, *Sinfonia marinaresca del maestro Scontrino.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 12. — Gandolfi, *Di una ballata con musica del secolo XIV.* — Del Valle de Paz, *La teorica degli abbellimenti.* — Bonaventura, *Un problema della storia musicale di Spagna.*

Digitized by Google

N. 13. — MARESCOTTI, *Wagneriana.*

N. 14. — DEL VALLE, *Paderewski.* — ABATE, *La sinfonia marinaresca di Scontrino.*

N. 15. — *Necrologia di Teodulo Mabellini.* — MONTEFIORE, *Il « Crepuscolo » di Wagner.*

La Vita italiana (Roma).

1° febbraio. — FLERES U., *Per il centenario di Franz Schubert.* Cenno biografico.

Musica sacra (Milano).

N. 1 (15 gennaio). — *Studi storici.* — *Un bel passo innanzi.* — *Parte pratica.* — *Dal tecnicismo al buon senso.* — *La musica sacra e il gusto popolare.*

N. 2 (15 febbraio). — *I nostri vescovi e la musica sacra.* — *Le bande musicali.* — *Rapsodia lomellina.*

N. 3. — *I vescovi e il regolamento.* — NASONI, *Il canto ambrosiano.*

Nuova Antologia (Roma).

1° febbraio. — G. MONALDI, *Il « Falstaff » e l'opera buffa.*

FRANCESI

Gazette musicale de la Suisse Romande (Genève).

N. 1. — A. ERNST, *Le rôle de la critique.* — *Un peu de cravache.* — E. J.-D., *« Les Maîtres Chanteurs » à Lyon.*

N. 2. — LUSSY, *Mimique, physionomie et gestes.* — RICHTER, *Punctum saliens.* — MONASTIER, *Huit chants de G. Roux.*

N. 3. — BECKER, *L'épinette. Son origine, son étymologie.* — DUJARDIN, *Derniers quatuors de Beethoven.* — RICHTER, *Punctum saliens.*

N. 4. — KLING, *Mozart enfant à Genève. Voyages artistiques du jeune musicien à Vienne, Paris, Londres, en Hollande, en Suisse* (Continua nei numeri successivi).

N. 5. — X. X., *Les mélodies populaires suisses.*

N. 6. — DALCROZE, *E. Isaye.* — COMBE, *A propos de nos concerts d'abonnement.*

La Fédération artistique (Bruxelles).

7 mars. — L. WALLNER, *Auguste Dupont.*

14 mars. — A. VAN RYN, *« Fervaal » de V. d'Indy.*

La Revue blanche (Paris).

1er février. — E. DUJARDIN, *Derniers quatuors de Beethoven.*

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 1. — A. MOCQUEREAU, *L'art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères* (Continua nel N. 2). — CH. BORDES, *Charles Gounod et l'art palestrinien.*

Digitized by Google

N. 2. — M. Brenet, *Les anciennes « Passions » en musique* (Continua nel N. 3).

N. 3. — Dom. Pothier, *Étude grégorienne. Les chants de l'Ordinaire de la Messe.* — P. Aubry, *L'idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française au moyen-âge.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Janvier. — Castex, *Effet du masque antique sur la voix.*

Février. — A. Guillemin, *Essai sur la phonation* (Suite et fin).

Mars. — *Nouvelles recherches sur la voix de fausset.* — Mount Bleyer, *La cécité acoustique et l'éducation de l'oreille.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 1. — E. Berteau, *De l'immatérialité de la musique.*

N. 2. — Ed. Chavarri, *La légende du Graal en Espagne.*

N. 3, 4, 5. — M. Brenet, *Les musiciens aveugles* [L'organo fu lo strumento più adatto ai ciechi; l'A. ricorda Francesco Landino di Firenze, Corrado Paumann di Norimberga, gli spagnuoli Antonio Cabezon, Fr. Salinas, P. Nassare, il veneziano Martino Pesenti, Fridzeri di Verona, Miguel, Dulon flautista, M. von Paradies, ed accenna all'istruzione musicale dei ciechi].

N. 4. — H. Imbert, *Le centenaire de Frans Schubert.*

N. 5. — G. Servières, *Les débuts d'Ernest Reyer.*

N. 6. — P. Lavigne, *La* Schola cantorum *et son programme* [L'A. (Anatole Loquin) osserva non potersi parlare di tradizione gregoriana, poichè non ne esiste nessuna; in quanto a metter in onore la musica palestriniana in Francia, convien eseguire del solo Palestrina e non già Josquin des Prés e Orlando di Lasso, contro la cui musica protestavano i Papi].

N. 7, 8, 10, 13. — H. Kling, *Frans Lisst pendant son séjour à Genève en 1835-1836.*

N. 7. — H. Imbert, *« Kermaria » de M. Erlanger.* Première représentation à l'Opéra-Comique de Paris.

N. 8. — Ch. Bordes, *La musique religieuse et la* Schola cantorum [Replica all'articolo nel N. 6].

N. 9. — H. Fierens-Gevaert, *« Messidor » de Bruneau*, à l'Opéra de Paris [Critica favorevole alla musica, più severa verso il libretto].

N. 10. — H. Imbert et H. Fierens-Gevaert, *La Falcon.*

N. 11. — M. Kufferath, *« Fervaal » de M. V. d'Indy.* Première représentation au théâtre royal de la Monnaie [Al dramma rimprovera la mancanza di chiarezza plastica dell'idea filosofica; in quanto alla musica dichiara essere l'opera più forte, più nobile, più alta che sia sorta dopo il *Parsifal*). — E. Thomas, *A propos du Théâtre Lyrique* [Parla del nuovo teatro lirico che si vorrebbe istituire a Parigi].

N. 12. — A. Loquin, *A propos de musique religieuse* [Controreplica all'articolo di Ch. Bordes; l'A. insiste nelle sue opinioni, specialmente nel negare che esista una tradizione gregoriana].

N. 13. — H. de Curzon, *Croquis d'artistes: M. J. Delmas.*

Digitized by Google

Le Journal Musical (Paris).

Janvier. — MALHERBE, « *Don Jouan* » *de Mozart.* Notes bibliographiques [Contiene inoltre in ogni numero il solito repertorio delle nuove pubblicazioni, lo spoglio dei principali giornali, notizie, varietà, ecc.].

Février. — (Segue l'articolo del MALHERBE sul « *Don Giovanni* » di Mozart).

Le Ménestrel (Paris).

N. 2-4, 6-8, 10-12. — J. TIERSOT, *Étude sur* « *Don Jouan* » *de Mozart* (Continua).

N. 2-4, 10, 12. — P. D'ESTRÉE, *Musique et Prisons* (Continua).

N. 2-6, 10, 11. — A. MONTAUX, *Journal d'un musicien* (Continua).

N. 4. — J. TIERSOT, *Les chansons de Corteley* [Esumazione d'un vecchio musicista francese, morto il 1606. Articolo brillante e ricco di curiose notizie].

N. 5. — J. TIERSOT, *Franz Schubert* [Articolo di circostanza, che contiene però delle geniali osservazioni].

N. 6. — *L'exposition du Centenaire de Franz Schubert à Vienne* [Articolo di O. Berggruen, specialista in questa materia].

Le Monde moderne (Paris).

Mars. — G. SERVIÈRES, *L'œuvre de Wagner à Bayreuth.*

Revue des Deux Mondes (Paris).

15 mars. — « *Messidor* » *à l'Opéra.* — « *Kermaria* » *à l'Opéra Comique* [Critica sfavorevole, che si riassume in queste parole: Ils sont prétentieux et ils sont impuissants].

Revue de Paris (Paris).

1er mars. — J. TIERSOT, « *Messidor* » [Critica favorevole alla musica, contraria al dramma, e sopratutto al voler realizzare il dramma a soggetto contemporaneo nell'opera musicale, e alla prosa nel libretto].

Revue Hebdomadaire (Paris).

2 janvier. — P. DUKAS, *Chronique musicale.*

30 janvier. — P. DUKAS, *Chronique musicale.*

13 février. — P. DUKAS, *Les concerts.* Bibliographie.

27 février. — P. DUKAS, « *Kermaria* ».

13 mars. — P. DUKAS, « *Messidor* ».

27 mars. — P. DUKAS, « *Fervaal* ».

Revue Encyclopédique (Paris).

N. 177. — A. ERNST, « *Les Maîtres Chanteurs* » *de Wagner à Lyon.*

Revue Encyclopédique Larousse.

27 février. — A. ERNST, « *Briséis* » *de Chabrier, et* « *Kermaria* » *de Erlanger.*

Revue scientifique (Paris).

N. 9 (27 février). — BINET ET COURTIER, *Influence de la musique sur la respiration, le cœur et la circulation capillaire.*

Digitized by Google

Revue Socialiste (Paris).

Février. — J. G. Prod'homme, *Chronique musicale. 2e Concert de l'Opéra. Concert Lamoureux. Mottl aux concerts du Châtelet. Petits concerts.*

Mars. — J. G. Prod'homme, *Chronique musicale. Concerts Lamoureux, Colonne, de l'Opéra*, etc.

TEDESCHI

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 1, 2. — Wilhelm Mauke-München parla dell'educazione musicale; ed M. Ch. scrive su *Il ritorno di Ulisse* di A. Bungert, che destò tanto interesse quando venne eseguito all'Opera imperiale di Dresda il dicembre scorso.

N. 3-6. — Per il centenario di Fr. Schubert la gazzetta pubblica una serie di lettere intime ai parenti e di piccoli scritti del grande musicista.

N. 8. — *Moll und Dur* è un articoletto interessante sulle tonalità minore e maggiore del Dr. Zacher, che prende le mosse dal famoso articolo del compianto Billroth: « Wer ist musikalisch? ».

N. 9. — C. Gerhard parla della *Poesia popolare dei Lituani.*

N. 11. — Lo stesso scrittore fa uno schizzo su *Guglielmo I e la musica.*

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Gennaio. — *The Year 1896* è intitolato un articolo, in cui si fa cenno delle principali pubblicazioni scientifiche e storiche attinenti alla musica, pubblicate in Inghilterra durante l'anno 1896, e rapidamente si tratteggiano i principali avvenimenti musicali seguìti a Londra nel passato anno. — *The Beethoven Pianoforte sonatas* by Prof. Dr. Carl Reinecke. — *The students' concerts; and a moral.* Gli studenti della London Academy hanno data una rappresentazione del *Matrimonio segreto* di Cimarosa; quelli del Royal College hanno rappresentato il *Falstaff* di Verdi; resoconto favorevole. — *Haydn's Pianoforte works.* Informazioni storico-critiche. — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Concerts.* — *Musical notes.* — Musica.

Febbraio. — *Franz Schubert.* Articolo commemorativo di J. S. S. in occasione del primo centenario della nascita di F. S. — *Sir Charles Hallé and Manchester.* Cenni sull'operosità di Sir Charles a Manchester e sui suoi risultati. — *Dr Hugo Riemann's « dictionary of music ».* Osservazioni critiche di Charles W. Pearce. — *The Beethoven Pianoforte sonatas* by C. Reinecke. — In un articolo, *The autocracy of the pianoforte*, non sono fuor di proposito alcune osservazioni dell'Autore, E. M. Trevenen-Dawson, sull'insegnamento della musica. — *Reviews of New Music* etc. — *Concerts.* — *Musical notes.* — Musica.

Marzo. — *A study in conductors and conducting* è intitolato un saggio critico sui direttori e sulla direzione dell'orchestra. La prima parte consta di un raffronto fra Richter e Mottl. — *The Beethoven Pianoforte sonatas* by C. Rei-

Digitized by Google

necke. — J. S. S. in un interessante articolo intitolato *The development of the ouverture*, prende occasione da uno dei grandi concerti diretti dal Mottl a Londra, il cui programma consisteva solo di *ouvertures*, per discorrere dello sviluppo di questa forma. — *Correspondence: On dilettantism in musical criticism.* — *Reviews of New Music* etc. — *Operas and Concerts.* — *Musical Notes.* — Musica.

Music a Monthly Magazine (Chicago).

Dicembre 1896. — Col titolo *A Vermont musical family* Egbert Swayne pubblica cenni biografici sulla famiglia Cheney, composta di musicisti cantori, dal 1776 in poi; contiene documenti sull'insegnamento del canto nei tempi passati e sui congressi musicali americani. — *The nature and evolution of art.* By A. Fouillée (V. *Rivista mus. ital.*). — W. S. B. Mathews in: *Personal glimpses of Teresa Carreno* comunica interessanti notizie sulla celebre pianista. — Cenni biografici e critici intorno alla pianista e compositrice Mrs. Jessie L. Gaynor sono contenuti nell'articolo: *A new song composer* di Mrs. Crosby Adams. — *Music teachers and music teaching* di J. W. Wodell. — *Leading organists of France and Italy* di Clarence Eddy ne dà qualche superficiale notizia intorno a Saint-Saëns, Widor e Guilmant. — Uno studio scientifico di qualche importanza è quello intitolato *Musical tone and color* di Staniland Wake. — *Editorial bric-a brac* e *Things here and there*, rubriche sempre molto interessanti.

Gennaio 1897. — Josepha Clifford pubblica in *A celebrated american tenor* alcuni cenni biografici intorno a R. Adams. — *Music and the cerebral circulation of man.* — *First experiments* (V. *Rivista mus. ital.*) di M. L. Patrizi. — *Christmas of olden times* è una graziosa fantasia letteraria di H. S. Saroni su antiche costumanze di Natale in una piccola città tedesca. — Elisabeth Cumings pubblica un'elegante novella col titolo: *An insufficient explanation.* — *The making of a song* di W. J. Baltzell. Analisi dei rapporti fra poesia e musica. — H. F. Gilbert: *Folk-melody.* Tratta di alcuni compositori russi e svedesi. — L. Godowsky: *How to develop an octave technic.* Brevi ma interessanti osservazioni sulla tecnica del pianoforte. — *Some popular singers of long ago.* È un articolo di Egbert Swayne, che tratta di alcuni cantanti francesi, inglesi e tedeschi del buon tempo passato. — Interessanti notizie e documenti ha raccolto George Willis Cooke nel suo articolo: *Ole Bull in America.* — *The Steinway family.* — Joseph Jiri Kral presenta alcuni artisti americani nel piccolo saggio: *Music in Racine.* — *Editorial bric-a-brac.* — *Things here and there.*

Febbraio. — In un diligente articolo: *Sherwood an american mastre of piano* W. S. B. Mathews scrive intorno al celebre pianista americano. — *An evening at the Cornelio.* Karleton Hackett rileva le curiose e non confortanti condizioni dei teatri d'opera italiani, degli artisti, delle imprese, agenzie teatrali, ecc. — *The task of musical science.* Ricerche sull'importanza degli studi etnologici relativamente alla scienza della musica, di R. Wallaschek. — *Robert Franz* è il titolo di uno studio critico sul celebre compositore di *lieder* pubblicato da Anne Knapp Whitney. — In *Shakespeare and Music* Ira G. Tompkins riferisce pen-

Digitized by Google

sieri di Shakespeare in rapporto all'arte dei suoni. — *Hearing music*, di Richard Welton (attendiamo la conclusione). — *A greek musical composition of the third century* (tradotto da Josef Jiri Kral). Vecchie notizie sul famoso inno ad Apollo. — Bertram C. Henry espone brevemente una lezione su: *The development of musical conception.* — È interessante uno studio di Arthur Cyril Gordon Weld intitolato: *The modern orchestra.* — *Franz Schubert*, di Maurice Arondson. Scritto in onore alla memoria del compositore viennese. — *Editorial bric-a-brac.* — *Things here and there.*

The Musical Times (Londra).

Gennaio 1897. — *Victorian Music* è il primo di una serie di articoli, in cui Joseph Bennet si propone di seguire il movimento musicale in Inghilterra durante il regno dell'attuale regina Vittoria. — *Franz Schubert.* Solito articolo in occasione del primo centenario della nascita di Schubert. — Recensioni, riviste di concerti, opere, ecc. — Corrispondenze. — Musica.

Febbraio. — F. G. E. tratta, nel suo articolo: *Schubert's music in England*, dell'espansione della musica di Schubert in Inghilterra, e degli artisti e scienziati che vi contribuirono. — *Victorian Music.* J. Bennet continua parlando della musica sacra. — *Hans von Bülow in his writing.* Articolo compilato sopra la pubblicazione tedesca degli scritti e delle opere di Bülow. — *John Dowland.* Continuazione (V. fasc. prec. della *Rivista mus. ital.*). — Notizie intorno a concerti, opere, ecc. — *Reviews.* — Corrispondenze. — Musica.

Marzo. — *Victorian Music.* Continua J. Bennet a trattare dello sviluppo della musica sacra in Inghilterra. — C. A. B. in *Hans von Bülow in his writings*, pone termine ai suoi cenni intorno alla vita di Bülow. — Interessante la rubrica: *From my study.* — Sotto il titolo di *Richard Wagner's methods*, F. C. tratta questa volta della forma, del contrappunto, e di altri procedimenti tecnici desunti dalle opere di Wagner. — In un articolo intitolato *Music for animals*, si rende conto di alcuni curiosi fenomeni osservati in Francia ed in Inghilterra circa le impressioni prodotte dalla musica sopra alcuni animali in cattività. — Rivista dei concerti, teatri, ecc. — *Reviews.* — Corrispondenze. — Musica.

The Strand Musical Magazine (Londra).

Gennaio. — *Madame Clara Novello Davies* (istitutrice del *Welsh Ladies Choir*), di M. Griffith. — *Mr. Plunket Greene.* — *The hidden harmony* (novella), di A. W. Durradt. — Musica.

Febbraio. — *The Schwabenberg Organist* (novella), di J. F. Rowbotham. — *The royal normal college and academy of music for the blind*, di J. E. Woolacott. Interessantissime note ed informazioni sul grande istituto musicale pei ciechi di Londra. — Musica.

Marzo. — *Bach: a short biograph*, di Cécile Hatzfeld. — Jean Rernac pubblica un'interessante intervista con Mademoiselle Augusta Holmés. — *Voice production*, di Edwin Holland. — *M. Tivadar Nachez.* Cenni biografici. — Notizie.

Digitized by Google

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Milano.** — *R. Conservatorio.* Il 13 aprile dagli allievi del Conservatorio è stato eseguito l'oratorio di Haydn: *La creazione del mondo.*

*** **Bologna.** *Liceo musicale.* — È stato nominato maestro di canto, in seguito ad esame, il signor A. Vezzani, già allievo del liceo.

*** **Pesaro.** *Liceo musicale Rossini.* — *Avviso di concorso* per la nomina del Professore reggente di Violoncello.

A termini della deliberazione del Consiglio di amministrazione, in data 14 corrente, resa esecutoria a termini dello Statuto organico, da oggi a tutto il 20 aprile è aperto il concorso per titoli al posto di Professore reggente di Violoncello, collo stipendio annuo di L. 2400.

La Commissione incaricata del concorso avrà diritto di chiedere ai candidati, ove ne sia il caso, la prova dell'esame, a termini dell'articolo 32 dello Statuto suddetto.

Gli aspiranti entro il termine sovraindicato dovranno presentare alla Presidenza del Liceo la domanda di ammissione al concorso ed i seguenti documenti redatti in carta bollata da centesimi sessanta:

a) Fede di nascita;
b) Situazione di famiglia;
c) Certificato di moralità da rilasciarsi dal Sindaco dell'ultima dimora;
d) Certificato del Tribunale e della Pretura di non incorsa penalità;
e) Certificato medico di sana e robusta costituzione fisica;
f) I documenti comprovanti il valore didattico dei candidati.

I documenti distinti colle lettere *b*, *c*, *d* dovranno essere di data posteriore a quella del presente avviso.

Nel caso in cui, a giudizio della Commissione, nessuno degli aspiranti fosse riconosciuto idoneo, il concorso si avrà come non avvenuto.

La nomina spetta al Consiglio d'amministrazione del Liceo, e l'eletto dovrà

Digitized by Google

assumere l'insegnamento entro quindici giorni dalla partecipazione della nomina stessa, trascorso i quali si intenderà decaduto.

La nomina a reggente è fatta per un triennio, dopo il quale potrà acquistarsi la titolarità.

All'eletto saranno applicabili tutte le disposizioni dello Statuto organico del Liceo e del Regolamento esecutivo dello Statuto medesimo, in quanto concernono i diritti e gli obblighi degli insegnanti.

L'annuo stipendio verrà pagato in rate mensili posticipate colle ritenute per la tassa di Ricchezza Mobile e per la pensione.

L'eletto dovrà assoggettarsi al Regolamento sulle pensioni, che sarà deliberato a termini dell'art. 61 dello Statuto organico del Liceo.

Pesaro, 22 marzo 1897.

Il Presidente — AUGUSTO GUIDI CARNEVALI.

Il Direttore — PIETRO MASCAGNI.

*** Al Conservatorio di Parigi, al posto del deputato Saint-Yves-Bax, è stato nominato, per decreto ministeriale, professore della classe di canto il sig. Vergnet, ex-tenore al teatro dell'Opera.

Opere nuove e Concerti.

*** A Milano, alla *Scala*, il 10 aprile si è rappresentato per la prima volta *Il Signor di Pourceaugnac*, di F. Fontana, musica di A. Franchetti. Interpreti principali: signora Pinkert e signori Bonci, Sottolana, Caruson e Rossi (1).

*** A Milano, al teatro Manzoni, il 6 aprile si è rappresentata per la prima volta in italiano la fiaba *Hänsel e Gretel* di HUMPERDINK (V. l'analisi musicale in questa *Rivista*, anno I, fasc. 3°, pag. 497).

---

(1) La *Rivista* attende sempre che il maestro Franchetti si riveli in un'opera degna del suo intelletto e della sua coltura musicale: ma purtroppo questo *Signor di Pourceaugnac* è inferiore a quanto si ha il diritto di attendere dall'autore dell'*Asrael*. Ed a chi ci chieda che pensiamo di quest'opera, diremo anzitutto che a parer nostro il Franchetti non ha capito che cosa debba esser oggi la commedia musicale. Non ci perderemo a riconoscere quanto tutti hanno giustamente affermato, che il Franchetti è tra i giovani compositori quello che ha maggior possesso dell'arte sua, e che anche in quest'opera ne ha dato luminose prove; nè insisteremo sui meriti, per es., del fugato che precede il finale primo, o di quello del secondo atto, ecc., ecc. Deploreremo invece che il Franchetti adopri questa sua abilità nel costruire il solito *pezzo* quadrato, dal quale par non sappia liberarsi mai, che egli si serva del recitativo non per collegare le varie parti del discorso musicale, ma solo per interrompere la continuità di questo discorso, interruzione già fin troppo marcata dalle cadenze assai evidenti e punto necessarie; nè si illuda il Franchetti, che per ottenere della comicità basti un qualche disegno scherzoso di fagotto o qualche colpo di bass-tuba o la sordina negli ottoni; nè ci pare, oltre a ciò, di dovergli ascrivere a lode il trascinarsi ch'egli fa con inuguaglianza mirabile di stile ed eclettismo sbalorditivo dalla magniloquenza meyerbeeriana, attraverso ai classici maestri, fino al volgare chiaccherio dell'operetta. Ed in riguardo al poco conto ch'ei fa dei capolavori moderni di commedia musicale, ammesso ch'egli non abbia voluto ispirarsi alla produzione d'oltr'Alpe, siamo indotti a pensare: Che le sue diuturne occupazioni gli abbiano impedito di sapere che un buon esempio da seguire l'aveva proprio sott'occhio in casa nostra? — Ecco perchè, rinunciando a dare l'analisi di questo lavoro, siamo costretti anche oggi a ripetere: a un'altra volta. G. B.

Digitized by Google

*** Nelle sere 12, 14 e 17 di marzo, la Società musicale « Benedetto Marcello » ricostituita in Venezia sotto la direzione del M° Enrico Bossi, offriva ai Soci il suo primo grandioso Concerto. Il programma comprendeva tre numeri: *Scherzo — Andante — Finale* della *Suite Sinfonica* di Goldmark « Nozze campestri »; l'*Ouverture* di Mendelssohn « Ruy Blas »; la *IV° Suite* per orchestra di Massenet, intitolata « Scene pittoresche », e finalmente il *Prologo* alla Trilogia « I Pirenei » [per Baritono — doppio Coro di uomini e donne — Coro di uomini e ragazzi — Orchestra — tube e bùccine interne] dovute alla penna dell'illustre maestro spagnuolo Filippo Pedrell e che si eseguiva per la prima volta.

L'autore, presente, fu assai festeggiato, e del finale del *Prologo* si richiese in tutte le sere la replica, fra le generali acclamazioni.

In altra parte della *Rivista* si incomincia uno studio dell'importante Trilogia del maestro Pedrell. Qui constatiamo il successo ottenuto a Venezia da una parte del suo lavoro; successo dovuto anche alla felice interpretazione ed allo studio indefesso del direttore maestro Bossi.

*** A Marsiglia la *Società musicale* che dirige il chiaro maestro Messerer direttore di quel Conservatorio nazionale, in un giorno del passato mese di gennaio offriva la prima esecuzione del *Trio* in *Re minore* del M° Enrico Bossi e di cui tenemmo parola nel numero precedente della *Rivista* a pag. 186.

*** La *Scuola musicale di St. Gervais* a Parigi, per la quinta volta nello spazio di diciotto mesi, in un recente concorso distingueva con un *primo premio* la composizione inviata dal maestro Giovanni Tebaldini, direttore della Cappella Antoniana in Padova.

La composizione premiata è l'*Agnus Dei* a cinque parti della *Messa solenne di S. Antonio*, tuttora inedita.

*** *Programma del 1° Saggio* dato dalla Cappella musicale della Basilica del Santo in Padova per inaugurazione della Sala dei Concerti il 25 marzo 1897.

1° Tinel Edgar — *Alleluja* a 4 voci pari con organo e pianoforte.

2° Lotti Antonio — « Tanto è ver che nel verno », *Madrigale* a 3 voci miste con accompagnamento di pianoforte.

3° Guilmant Alessandro — *1° Tempo* della *1ª Sonata*, per organo. — Esecutore il M° Ciro Grassi.

4° Tartini Giuseppe — *Canzoncine Sacre* a 2 voci.

5° Marcello Benedetto — *Salmo 22°* per Contralti e Tenori con accompagnamento d'organo.

6° *a*) Bottazzo Luigi — *Elevazione* per organo. — Esecutore il M° cav. Luigi Bottazzo.

b) Capocci Filippo — *Coro trionfale* per organo. — Esecutore il M° cav. Luigi Bottazzo.

7° Boyer A. — « Beata es Virgo Maria », *Motetto* a 4 voci miste.

8° Bossi Enrico — *Inno di Gloria* a 6 voci miste, organo e pianoforte. — Maestro Direttore Giovanni Tebaldini.

*** A Parigi (Opéra-Comique), l'8 febbraio, *Kermaria*, idillio in 4 atti (un po' lungo forse) di Camillo Erlanger.

Digitized by Google

*** Al Grand Théatre di Lione, il 6 febbraio, l'*Hôte*, dramma lirico in tre atti di M. Carré e P. Hugounet, musica di Ed. Missa.

*** All'Opera di Parigi, il 19 febbraio, *Messidor*, dramma lirico in quattro atti e cinque quadri di E. Zola, musica di A. Bruneau.

*** Pare che a Berlino si stia progettando per l'anno venturo un grandioso *festival* Beethoven, che non comprenderebbe meno di 24 sedute, ed al quale non prenderebbero parte che artisti di grande fama e di valore eccezionale.

*** Alla Monnaie di Bruxelles, il 12 marzo, *Fervaal*, dramma lirico in tre atti e un prologo, poema e musica di Vincenzo d'Indy.

*** Nella prima quindicina dello scorso marzo, la Società *La Libre Estétique* ha dato la prima delle sue sedute annuali, sotto la direzione di V. d'Indy. Le sedute di quest'anno sono dedicate ai maestri francesi e tedeschi del XVII e XVIII secolo. Il programma della prima fu molto interessante essendosi eseguito fra gli altri pezzi una *Musique pour les soupers du Roi* di M. R. Lalande (1657-1726) ed una cantata a *camera* di Destouches per una voce sola, con sinfonia; *Oenone*, finora inedita.

*** A Zurigo, nel grande concerto di Venerdì Santo, si eseguirà l'oratoria di G. Doret: *Sept paroles du Christ*. Gli esecutori saranno circa quattrocento.

*** Al Teatro Imperiale di Vienna, nell'occasione delle feste giubilari di Schubert, si è rappresentata per la prima volta l'operetta comica in un atto, scritta dal maestro a diciotto anni, dal titolo: *Der vierjährige Posten*.

*** Al Grand Théâtre di Lione si è rappresentato per la prima volta, sotto la direzione del M° Vizentini, il dramma lirico *Vendée*, di Foley e Brisson, musica di Gabriel Pierné. Ecco quel che ne dice il Fourcaud critico del *Gaulois*:

« La musique de *Vendée* est d'un véritable musicien. Elle atteste, d'un bout à l'autre de la partition, la main d'un artiste sûr de soi. D'une façon générale, il m'a semblé que le premier acte valait par d'aimables détails, mais qu'il restait inférieur aux autres. Les épisodes de chasse ont de l'éclat et l'on y rencontre, particulièrement, de très jolies sonorités, comme celles des dessins de violons du prélude brodant les fanfares de trompes. Mais l'ensemble est de forme assez conventionnelle. Au contraire, le second acte, tout fait de chansons populaires, est d'une verve extrême et de la plus fraîche couleur. Au troisième, la scène des explications du duc et de Jeanne a des parties dramatiques excellentes. Le rôle de Jagault a souvent, aussi, des accents énergiques et généreux. C'est, par sa tenue, le meilleur de l'œuvre — ce qui démontre une fois de plus que la musique du théâtre a besoin au premier chef de la *musicalité* des types et des conceptions du drame. Et le dernier acte ne fait que confirmer cette vérité. L'homme qui a écrit le second acte de *Vendée*, le prélude du tableau de la ferme d'Holmant, la scène du *Vexilla Regis* et mainte autre page, est un artiste à qui seul l'expérience scénique manque à certains égards et qui l'acquerra. La façon dont il traite certains thèmes, — par exemple, le motif du chêne d'Armor, — est des plus notables. Il a, par surcroît, l'instinct pittoresque, le sens du mouvement; son second acte nous en est garant au premier chef. Le début de M. Pierné à Lyon lui fait honneur et implique une promesse qu'il saura tenir ».

Digitized by Google

*** La *Scuola di Pianoforte* istituita in Torino dai M[i] C. Boerio, L. E. Ferraria, E. Gilardini, ha iniziato nello scorso marzo una interessantissima serie di Concerti Storici.

Scopo di questi concerti è di « illustrare cronologicamente i varî periodi attraverso cui si svolse la *Storia letteraria del Pianoforte* dai suoi primordî fino ai nostri giorni, facendo conoscere le più caratteristiche composizioni dei migliori maestri i quali scrissero per lo strumento che dalle forme primitive di *clavicitterio, clavicordo*, ecc. doveva giungere alla perfezione dell'odierno *pianoforte* ». Ecco i programmi:

1° Concerto 24 Marzo.

I. L. A. Villanis, *Conferenza illustrativa.*

II. Byrd William (1538-1623). Scuola inglese.

a) *Preludium-Pavana* con variazioni — *Galiardo* con variazioni.
b) *Pavana* « The Earle of Salisbury ».
c) *Preludium* « The Carman's Whistle » (il zufolo del carrettiere).

III. Bull John. Scuola inglese.

a) *Preludium* « The King's Hunting Jigg » (la Giga di caccia del Re).
b) Due *Galiardi* con variazioni.
c) *Courante* « Jewel ».

IV. Gibbons Orlando. Scuola inglese.

Preludium — *Galiardo* con variazioni.

V. Frescobaldi Gerolamo. Scuola romana.

a) *La Frescobalda* — *aria* con variazioni.
b) *Corrente.*
c) *Canzone.*

Un frammento del programma venne anche eseguito sopra una *spinetta* del 1698 gentilmente concessa dal proprietario signor M° Bollarini. — Esecuzione: Professore C. Boerio.

2° Concerto 31 Marzo.

I. L. A. Villanis, *Conferenza illustrativa.*

II. *a*) Dumont Henry (1610-1684). Scuola francese.
Allemande.
b) Chambonnières Jacques Champion de (1610-1671).
La Rare (*allemande*) — *Courante* — *Sarabande* — *La Loureuse.*

III. *a*) D'Anglebert Jean Bapt. Henry (1628-1691).
Variazioni « Folies d'Espagne ».
b) Couperin Louis (1630-1665).
Canone — *Chacona.*
c) Le Bègue Nicolas Antoine (1630-1702).
Menuet.
d) Lulli (o Lully) Jean Bapt. (1633-1687).
Allemande — *Sarabande* — *Gigue.*

Digitized by Google

IV. *a*) Cavalli Francesco (1600-1676). Scuola italiana.
Canzone « Dolce amor, bendato Dio ».
b) Cesti Marc'Antonio (1620-1669).
Aria « Intorno all'idol mio ».

V. *a*) Rossi Michel Angelo (16...-1660?). Scuola Italiana.
Andantino ed **Allegro*.
b) Kerk Johann Caspar von (1625-1693).
Capriccio Kuku — *Toccata tutta de salti.*

Il pezzo segnato con asterisco (*) venne anche eseguito sopra la *spinetta*.
Esecuzione: Signorina Cesira Ferrani — Professore E. Gilardini.

Dei concerti 3-7 non possiamo che dare il nome degli autori, non essendo ancora stabiliti definitivamente i programmi:

3° Concerto.

Pasquini (1637-1710) — Blow (1648-1708) — Purcell (1658-1695) — Alessandro Scarlatti (1659-1725) — Loeilly (1660-1728).

4° Concerto.

Kuhnau (1667-1712) — Franc. Couperin (1668-1712) — Murschhauser (1670-1733) — Grieco (Greco) (1680 .....).

5° Concerto.

Matheson (1681-1764) — Teleman (1681-1767) — D. Scarlatti (1683-1760).

6° Concerto.

Rameau (1683-1764) — Durante (1684-1776) — Zipoli (1685 .....).

7° Concerto.

Haendel (1685-1759).

Parigi. — Les Concerts Colonne, Lamoureux, et de l'Opéra, qui, durant la saison dernière, étaient entrés dans la voie des innovations et avaient fait une grande place aux jeunes compositeurs de l'école avancée, se sont ravisés pendant l'hiver qui vient de finir, et sont revenus prudemment au répertoire courant. Trois œuvres cependant méritent d'être signalées: *Un épisode oriental*, de M. Arthur Coquard, joué avec succès au Concert Colonne, et composé d'un *petite marche Syrienne*, d'un *récit* et d'une *danse grecque*, et d'une *chanson d'exil*; *Fiona*, légende fantastique de M. Bachelet, et *Notre-Dame de la mer*, cantate de M. Théodore Dubois, exécutées aux Concerts Lamoureux; *Kermaria*, idylle armoricaine de M. Camille Erlanger, jouée à l'Opéra-Comique non sans succès. Ces trois œuvres représentent la musique sage et presque classique, à côté de *Messidor* et de *Fervaal*; et peut-être les œuvres les plus opposées se font-elles valoir mutuellement, par voie de contraste. — Dans un de ses derniers Concerts, l'Opéra a fait entendre quelques *airs populaires* intéressants, recueillis et orchestrés par M. Tiersot. Quelques-uns d'entre eux ont plu particulièrement, mais des airs orchestrés, soulignés par des contre-chants, etc., peuvent-ils être appelés des *airs populaires?* — Le 7 février, à la veille de la clôture, M. Colonne a fait entendre deux nouveautés favorablement accueillies, deux œuvres appartenant à

Digitized by Google

l'école des indépendants, peu amis de la tradition. La première est une symphonie à programme de M. Georges Hue, intitulée *Jeunesse* et divisée en deux parties: *Printemps*, *Hiver* (jeunesse et vieillesse). Les vers de ce poème, écrits par M. A. L. Hettich, sont prétentieux et incorrects: la musique a parfois ces deux défauts, au moins le premier; l'abus de la couleur et la recherche de la complication orchestrale y produisent trop souvent d'intolérables cacophonies. — La seconde œuvre est un *Poème pour Violon et Orchestre* de M. E. Chausson, élève, si je ne me trompe, de César Franck. Ce « poème » est en somme un Concerto pour violon, réduit à un seul morceau et d'une forme très libre, non sans valeur. J. C.

Concorsi.

*** *Concorso a premi per una Messa da vivo e per una Messa da Requiem.* Premio unico di L. 200 per la Messa da vivo. — Premio unico di L. 250 per la Messa da Requiem.

La Ditta Musicale Editrice Borriero e C.ª (via Po, 2, Torino) apre un Concorso per la composizione di una *Messa da vivo* e di una *Messa da Requiem*.

Condizioni. — I. Entrambe le Messe dovranno essere a *tre* voci virili (due tenori ed un basso) con accompagnamento *ad libitum* d'organo o d'armonium.

II. Il *Regolamento per la musica sacra*, emanato dalla Sacra Congregazione dei Riti il 6 luglio 1894, dovrà imperare ne' criterii del compositore.

III. In conseguenza di quanto sopra il testo dell'*Ordinarium Missae* dovrà essere fedelmente seguìto. Non saranno però considerate come ripetizioni quelle apparenti provenienti dalle diverse voci della polifonia non cantanti, naturalmente, le medesime parole contemporaneamente.

IV. Per la Messa da vivo il *Kyrie* consterà in ogni singola voce di *tre Kyrie eleison*, *tre Christe eleison* e poi nuovamente di *tre Kyrie eleison*.

V. Le intonazioni riservate al celebrante non dovranno esser musicate. Quindi il *Gloria* principierà colle parole: *Et in terra pax*, ed il *Credo* colle parole: *Patrem omnipotentem*.

VI. Il *Sanctus* farà corpo da sè terminando con *Hosanna in excelsis* e dovrà essere separato dal *Benedictus*, che farà pure corpo da sè, terminando anch'esso con *Hosanna in excelsis*, e ciò perchè all'*Elevazione* del *Ss. Sacramento*..... *silet chorus et cum aliis adorat*.

VII. I due primi *Agnus Dei* saranno seguìti dal *Miserere nobis*, il terzo da *dona nobis pacem*.

VIII. La Messa da Requiem consterà: dell'*Introitus: Requiem aeternam*..... — Del *Kyrie*, e per questo valgono le prescrizioni di cui al N. 4. — Del Graduale: *Requiem aeternam*..... — Del *Tractus: Absolve Domine*..... — Della *Sequentia: Dies irae*.

NB. Secondo la risposta della Sacra Congregazione dei Riti (12 agosto 1854) possono ommettersi nel canto di questa sequenza alcune strofe. Affinchè però si abbia un senso compito, cosa necessaria alla liturgia, si badi a raggruppare in

Digitized by Google

uno insieme musicale le prime strofe, di poi quelle che formano gruppo col « Recordare » e finalmente, le ultime, a principiare dall'*Oro supplex*. Le altre strofe intermedie debbono essere musicate in modo che ciascuna di esse abbia un senso musicale completo e possa quindi, volendolo, venire soppressa senza danno della composizione musicale dell'intera Sequenza.

Dell'*Offertorium: Domine Jesu*..... — Del *Sanctus* — del *Benedictus*. E per questi valgano le prescrizioni del N. 6. — Dell'*Agnus Dei* (da *missa pro Defunctis*, s'intende). — Del *Communio: Lux Aeterna*..... e finalmente del *Libera*.

IX. Non si fissa il genere di tonalità, se maggiore, minore od ecclesiastica. Però, a parità di merito, sarà data la preferenza a lavoro diatonico in tonalità gregoriana.

X. La partitura delle voci dovrà essere, possibilmente, su due righe. Alla prima i due tenori, alla seconda il basso. L'accompagnamento pure su due righe. Le chiavi permesse sono quella di violino e quella di basso.

XI. I concorrenti dovranno essere nati in terra di favella italiana.

XII. Ogni partitura dovrà portare un motto ed essere accompagnata da *una busta suggellata* portante al di fuori la riproduzione del motto, e contenente nell'interno, in modo che non si possa legger fuori, un recapito esatto per poter corrispondere eventualmente col concorrente.

XIII. Qualunque segno esterno che possa far conoscere il nome del concorrente farà senz'altro scartare il lavoro dal concorso.

XIV. Una Commissione composta di ecclesiastici versati nelle discipline musicali e di eminenti maestri pronunzierà il giudizio *inappellabile* e conferirà il premio.

XV. Le due Messe premiate rimarranno di proprietà della Ditta « Borriero e C.ª », che si riserva il diritto di pubblicarle.

XVI. I manoscritti dovranno essere inviati per piego raccomandato non oltre il 15 settembre anno corrente alla Ditta « Borriero e C.ª », via Po, 2, Torino.

XVII. I concorrenti dovranno poi pensare a far ritirare, dopo il giudizio della Commissione, i lavori non premiati, che saranno restituiti dietro presentazione del polizzino postale di raccomandazione.

Il risultato del concorso sarà reso di pubblica ragione. A tal uopo si chiederà l'ospitalità nel *Bollettino Ceciliano* della Diocesi di Trento; nella *Gazzetta Musicale* di Milano; nella *Musica Sacra* di Milano; nella *Rivista Musicale Italiana* di Torino, ed in altri periodici sì musicali che politici.

L'ammontare dei premi in L. 450 è stato depositato addì 26 febbraio 1897 presso la *Banca G. Dumontel e figlio*, piazza Madonna degli Angeli, 2, Torino.

BORRIERO e C.

*** *Congregazione dei Venerandi Sacerdoti, eretta in Costigliole d'Asti sotto l'invocazione di S. Vincenzo de Paoli.* — Anche per l'anno 1897, la Congregazione dei Sacerdoti eretta in Costigliole, apre un concorso fra i giovani Sacerdoti della Diocesi Astese, a premii d'incoraggiamento allo studio del Canto Gregoriano, contenuto nei libri di canto liturgico approvati dalla S. Congregazione dei Riti.

Digitized by Google

Due saranno i premi: uno di L. 80, e l'altro di L. 60, inscritti sopra libretti di depositi a risparmio, intestati al nome dei vincitori dei medesimi.

Il concorso avrà luogo in un giorno del prossimo mese di agosto; e saranno con lettera notificati ai singoli concorrenti, una settimana prima, il luogo e l'ora del concorso.

*** Ecco il risultato dei concorsi banditi dalla *Società dei compositori di musica* durante il 1896:

Premio di L. 500 per un *quartetto* a corde al signor E. Malherbe.

Premio di L. 500 per una *sonata* per piano e violoncello non è stato conferito.

Premio di L. 200 per un *mottetto* al signor E. Büsser.

Premio di L. 300 per un *sestetto* a fiato al sig. E. Malherbe.

Wagneriana.

*** Ecco l'ordine delle rappresentazioni wagneriane di Bayreuth per quest'anno: 19, 27, 28 e 30 luglio, 8, 9, 11 e 19 agosto, *Parsifal;* 21 luglio, 2 e 14 agosto, *l'Oro del Reno;* 22 luglio, 3 e 15 agosto, *la Valkyria;* 23 luglio, 4 e 16 agosto, *Siegfried;* 24 luglio, 5 e 17 agosto, *il Crepuscolo degli Dei.*

*** A Würzburg è stato venduto, recentemente, pel prezzo di duemila marchi, un frammento dell'opera di Wagner, *Le Nozze*, scritta dal maestro durante il suo soggiorno in quella città e da lui regalato, il 1° marzo 1833, al Musikverein della stessa. Sciolta questa Società, l'autografo passò nelle mani del sig. Baier, poi al libraio Röeser e a suo figlio Kaspar Röeser. Nell'anno 1879, Riccardo Wagner saputo che il suo manoscritto era nelle mani di un privato protestò, ma il Tribunale lasciò il possesso al Röeser. Il manoscritto in questione è stato ora venduto a Miss Burrel di Londra.

Nuove Pubblicazioni.

*** La Casa Breitkopf et Haertel, che ora ha terminata l'edizione monumentale dell'opera di Franz Schubert, sta intraprendendo un'edizione pure monumentale dell'opera di Giuseppe Haydn.

*** La Ditta Augener e C. di Londra ha pubblicata una bella raccolta di composizioni per pianoforte di Giuseppe Haydn, riveduta, fraseggiata e diteggiata dal Dr. H. Riemann.

*** A Roma, sotto la direzione della signora Ida Nazari, cominciando dal prossimo 15 maggio, inizierà le sue pubblicazioni il Giornale: *L'Insegnante di musica.* Tratterà di questioni didattiche e di bibliografia.

Varie.

*** L'Esposizione Franz Schubert fu inaugurata a Vienna nell'occasione delle feste pel centenario del grande musicista, il 20 gennaio p. p., dall'imperatore Francesco Giuseppe, che pronunciò un discorso celebrando Schubert come una delle più grandi glorie musicali del secolo, ed uno dei figli più gloriosi di Vienna.

Digitized by Google

Intanto questo centenario fu celebrato in Germania e nell'Austria con rappresentazioni di opere del maestro, specialmente della « Crociata delle dame », concerti, conferenze, discorsi, ecc.

*** Nell'occasione del 70° anniversario della Regina Vittoria, si farà a Londra un'esposizione destinata a dimostrare lo sviluppo dell'attività inglese durante il regno di quella sovrana. In essa esposizione la parte musicale avrà una grande importanza e consterà di otto sezioni.

*** Sembra che il culto della musica si faccia terribilmente vivo nell'Inghilterra, quando si pensi che la sola *Guildhall School of music*, una delle tante scuole musicali di Londra, ha 101 professori che nel 1896 insegnarono a non meno di 4000 allievi.

*** Di Schubert si può dire che tutti i giorni si scopre qualche composizione inedita. E così si seppe recentemente che la signora Mayrhofer, la nipote del poeta di questo nome, possiede in un *album* tre melodie affatto sconosciute del compositore.

*** L'Accademia delle Belle Arti ha così distribuito il premio Kastner-Boursault di 2000 lire: 1° un premio di L. 1000 a J. Combarieu per le due opere: *Les Rapports de la musique et de la poésie* e *Théorie du rythme dans la composition musicale*; 2° due premi di 500 lire ciascuno, l'uno al signor Pirro per l'opera: *L'Orgue de J.-S. Bach*; l'altro al signor Lavignac per l'opera: *La Musique et les Musiciens*.

*** In un recente incanto all'Hôtel Drouot di Parigi, un violino di Antonio Stradivario, del 1696, fu venduto 11800 franchi; un altro, del 1698, franchi 7100; un violino Bergonzio, 900 franchi; ed un violoncello, pure del Bergonzio, 3550 franchi.

Necrologie.

*** A Lugano il noto critico G. F. Nouffiart, in età di soli 51 anni. Le sue opere principali sono: *H. Berlioz et le mouvement de l'art contemporain; La « Symphonie fantastique » de H. Berlioz; « Otello » de Verdi et le drame lyrique; « Lohengrin » à Florence; R. Wagner d'après lui-même.* Quest'ultimo libro non è completo, essendosene pubblicati i soli 2 primi volumi: si spera di trovare fra le carte dell'estinto i materiali per compiere la pubblicazione del 3° ed ultimo.

*** A Lipsia morì all'età di 59 anni l'editore Guglielmo Volkmann, nipote di Gotofredo Haertel, e comproprietario della famosa casa Breitkopf ed Haertel.

*** A Dresda, all'età di 53 anni, morì il compositore Carlo Gramman, di cui l'opera *Melusina*, la migliore che scrisse, fu rappresentata anche a Torino, varî anni or sono.

*** A Firenze il critico G. A. Biaggi. Era nato a Milano il 2 febbraio 1819. Si attendeva da lui una vita di Rossini, intorno alla quale lavorava da molti anni.

*** A Vienna Johannés Brahms, nell'età di 64 anni.

Era nato ad Amburgo il 7 maggio 1833. Suo padre, contrabassista ed eccel-

Digitized by Google

lente musicista, gli diede i primi consigli e lo avviò allo studio del corno e del violoncello. Studiò poi il pianoforte e si fece sentire in pubblico all'età di 14 anni. Nel 1853 andò a Dusseldorf a trovare Schumann, che, entusiasta delle sue qualità, lo salutò « Messia musicale ». Nel 1854 accettava il grado di maestro di cappella presso il principe Lippe-Detmold, e si dedicava specialmente allo studio della teoria e dell'orchestrazione. Nel 1862 si stabilì a Vienna. Dopo alcuni anni di peregrinazioni, dal 1863 al 1869, vi ritornò, e vi si stabilì definitivamente. Il male che lo ha condotto a morte è un cancro al fegato. La sua salma fu deposta nella cripta del « Boschetto degli artisti », al cimitero centrale di Vienna. Egli riposa là, presso a Beethoven e non lontano da Schubert.

Digitized by Google

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Abate C., *Wagner e Verdi*. Studio critico-musicale. In-16°. — Mistretta. Tip. del Progresso.

Colombani A., *Le nove sinfonie di Beethoven*. In-16°. — Torino. Bocca. — L. 4.

Consolo F., *Cenni sull'origine e sul progresso della musica liturgica*, con appendice *intorno all'origine dell'organo*. — Firenze. Le Monnier. — L. 5.

Ferrara C., *La musica dei vanniaturi o gridatori di piazza notigiani*. Impressioni. In-8°. — Noto. Zammit.

Gabba C. F., *Compositore di musica e poeta*. Questione di diritto (Estratto dalla *Rivista Musicale Italiana*). In-8°. — Torino. Bocca. — L. 1.

Kufferath M., *Tristano e Isotta*. Note ed appunti. In-16°. — Torino. Bocca. — L. 1,50.

Lanza-Palazzotto F. P., *Elementi di didattica del canto corale*. — Messina. Tip. dei Tribunali.

Lozzi C., *La Marsigliese degli Italiani e la marcia reale*. In-16°. — Milano. Ricordi. — L. 1.

Mastrigli L., *La decadenza del canto in Italia*. Cause e rimedi. In-8°. — Torino. Paravia. — L. 1.

Società del Quartetto in Bologna. *I primi cento concerti* (1879-1896). Bologna. Tip. Azzoguidi.

Ursini-Scuderi S., *Musicometro*. Lettura scientifica esposta alla sala Dante in Roma nel novembre del 1895. Terza edizione definitiva. In-16°. — Roma. Modes. — L. 2.

Wagner R., *Il giudaismo nella musica* (Estratto dalla *Rivista Musicale Italiana*). In-8°. — Torino. Bocca. — L. 1.

Valetta I., *L'organo della società G. S. Bach a Roma*. — Milano. Ricordi.

Digitized by Google

FRANCESI

Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Vingtième année, 1896. In-8°. — Gand. Hoste. — Frs 2.

Chaminade E., *La musique sacrée telle que la veut l'Église.* In-8° carré. — Paris. Lethielleux. — Frs 2,50.

Closson E., *La musique et les arts plastiques.* In-16°. — Paris. Fischbacher. Frs 1.

Collection complète des œuvres de Grétry. XXI° liv. *L'amant jaloux,* comédie en trois actes. Introduction de E. Fétis et Commentaire critique de A. Wotquenne. — Bruxelles. Breitkopf.

Cozanet A. (Jean d'Udine), *De la corrélation des sons et des couleurs en art.* In-16°. — Paris. Fischbacher. — Frs 0,75.

Dauriac L., *La psychologie dans l'opéra français (Auber, Rossini, Meyerbeer).* In-12°. — Paris. Alcan. — Frs 2,50.

Destranges E., *Un chef-d'œuvre inachevé. « Briséis »,* d'Emmanuel Chabrier. Étude thématique et analytique. In-16°. — Paris. Fischbacher. — Frs 0,50.

Expert H., *Les maîtres musiciens de la renaissance française.* Quatrième livraison: *Claude Goudimel* (Second fascicule des 150 psaumes de David, édition de 1580). — Paris. Leduc. — Frs 12.

Jadassohn S., *Traité de contrepoint,* traduit de l'allemand par M. Jodin. In-8°. — Paris. Fischbacher. — Frs 5.

— *Traité d'harmonie,* traduit par E. Brahy. In-8°. — Paris. Fischbacher. — Frs 5.

Jaëll M., *Le mécanisme du toucher.* L'étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile. In-8°. — Paris. Colin. — Frs 5.

La Mara, *Lettres de Franz Liszt à une amie.* In-8°. — Paris. Fischbacher. — Frs 5.

Mikhaël E. et Mendès C., *Briséis.* Drame musical en trois actes, musique (1er acte) de E. Chabrier. Avec un dessin de Puvis de Chavannes. In-4° — Paris. Enoch. — Frs 20.

Pougin A., *Acteurs et actrices d'autrefois.* Histoire anédoctique des théâtres à Paris depuis trois cents ans. In-16°. — Paris. Juven. — Frs 3,50.

— *Essai historique sur la musique en Russie* (Extrait de la *Rivista Musicale Italiana*). In-8°. — Torino. Bocca. — L. 3.

Servières G., *La musique française moderne. César Franck, Édouard Lalo, Jules Massenet, Ernest Reyer, Camille Saint-Säens.* In-18°. — Paris. Havard. — Frs 3,50.

— *Richard Wagner jugé en France.* In-18° jésus. — Paris. Librairie illustrée. — Frs 3,50.

Tiersot J., *Chants populaires pour les écoles.* Nouvelle édition. In-16°. — Paris. Hachette. — Frs 0,75.

Digitized by Google

TEDESCHI

Brückner M., *« Der Ring des Nibelungen » v. Richard Wagner.* Dekorationsentwürfe. Zur Aufführg. in Bayreuth im J. 1896 (13 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text). Gr. 8°. — Bayreuth. Heuschmann.

Chrysander F., *Händel's biblische Oratorien in geschichtlicher Betrachtung.* Vortrag. Gr. 8°. — Hamburg. Meissner.

Führer durch die leichtausführbare katholische Kirchenmusik. Mit besond. Berücksicht. der v. dem Referenten-Collegium des Cäcilien-Vereins f. alle Länder deutscher Zunge in den Vereins-Katalog aufgenommenen Kirchenmusikalien. In-8°. — Regensburg. Bössenecker.

Gilhofer J., *Das Büchlein v. der Geige. Geschichte u. Charakteristik der Violine.* 4 Aufl. In-12°. — Pressburg. Natali.

Goldschmidt H., *Handbuch der deutschen Gesangspädagogik.* 1. Th. Das erste Studienjahr. Uebungen in tiefer Lage. Hoch 4°. — Leipzig. Breitkopf.

Hennig R., *Die Charakteristik der Tonarten. Historisch, kritisch u. statistisch untersucht vom psycho-physiolog. u. musikal. Standpunkt aus.* Gr. 8°. — Berlin. Dümmler.

Hiller F., *Uebungen zum Studium der Harmonie u. des Contrapunktes.* 16 Aufl. Gr. 8°. — Köln. Du Mont-Schauberg.

Holzborn M., *Anleitung zum Gesang f. weibliche Stimmen* (Umschlag: *Singübungen f. weibl. Stimmen*). In-8°. — Bremen. Schweers.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1896. 3 Jahrg. Hrsg. v. Emil Vogel. In-8°. — Leipzig. Peters.

Kastner E., *Briefe v. Richard Wagner an seine Zeitgenossen. 1830-1883.* Zusammengestellt, chronologisch geordnet m. biograph. Notizen üb. die Adressaten. Gr. 8°. — Berlin. Liepmannssohn's.

Ketzereien aus dem Bayreuther Heiligtum. Bühnen-« Fest »-Spiel 1896. Von e. Gläubigen. In-16°. — München. Verlagsgesellschaft Münchner freie Presse.

Kewitsch T., *Wiederholungs-Buch des musiktheoretischen Lernstoffes zur Vorbereitung angehender Musik-Gehilfen auf die ordnungsmässige Prüfung von der Musiker-Innung.* Gr. 8°. — Hannover. Lehne.

Krome F., *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland.* Diss. Gr. 8. — Leipzig. Breitkopf.

Leitfaden zum richtigen Gebrauche des Pianoforte-Pedals. Mit Beispielen aus den histor. Conzerten v. Anton Rubinstein. Nach Buschorzeff von S. v. N. Hoch 4°. — Leipzig. Bosworth.

Polko E., *Meister der Tonkunst. Ein Stück Musikgeschichte in Biographien.* In-8°. — Wiesbaden. Lützenkirchen.

Ritter H., *Haydn, Mozart, Beethoven. Ein Dreigestirn am Himmel deutscher Tonkunst.* Gr. 8°. — Bamberg. Handels-Druckerei.

Runge P., *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift u. die Liederhandschrift Donaueschingen.* Gr. 4°. — Leipzig. Breitkopf.

Digitized by Google

Schwedler M., *Katechismus der Flöte u. des Flötenspiels. Ein Lehrbuch f. Flötenbläser.* Mit 22 Abbildgn. u. vielen Notenbeispielen. In-12°. — Leipzig. Weber.

Stredicke W., *Leitfaden zur Dirigenten- od. Meisterprüfung f. den Vorstand u. die Prüfungskommission der Innungen selbständiger Musikdirektoren u. Stadtmusiker.* Gr. 8°. — Hannover. Lehne.

INGLESI

Bertenshaw T. H., *Elements of Music, Harmony and Counterpoint, Rhythm, Analysis, and Musical Form.* With Exercises. Gr. 8°. — London. Longmans.

Clarke J. H., *A Study of the Orchestra: An Essay on the Practical Treatment and Combination of Orchestral Instruments.* In-12°. — London. Rider.

Fétis F. J., *How to play from score: treatise on accompaniment from score on the organ or pianoforte;* tr. by A. Whittingham, with 57 musical exercises. In-12°. — New-York. Scribner.

Fleming J. L., *Old Violins and their Makers.* Gr. 8°. — London. Gill.

Krehbiel H., *How to listen to music; hints and suggestions to untaught lovers of the art.* In-16°. — New-York. Scribner.

Matthew J., *The literature of music.* In-16°. — Armstrong.

Pfordten H., *A plain handbook to Richard Wagner's Ring of the Nibelung. 2 day: Siegfried.* From the German by F. Speed. In-12°. — Berlin. Trowitzsch.

Prentice R., *The Musician: A Guide for Pianoforte Students Helps Towards the Better Understanding and Enjoyment of Beautiful Music.* In 6 Grades. Grade 3. 2nd ed. In-16°. — London. Curwen.

Rockstro W., *A General History of Music from the Infancy of the Greek Drama to the Present Period.* 3rd ed. In-8°. — London. Low.

Digitized by Google

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Berger Wilhelm, *Sechs Clavierstücke* (Op. 53). — Bremen. Praeger, Meier.
1. Romanze; 2. Libelle; 3. Pastorale; 4. Auf, zum Tanze; 5. Menuett; 6. Burleske.

Das Neves e De Campo, *Cancioneiro de musicas populares.* Fasc. 41 e 42.

Draeseke Felix, *Sonate für Violoncello und P.forte* (Op. 51). — Leipzig. Rob. Forberg.

È composizione degna del dotto professore di Dresda, e ne consigliamo la lettura; chè se in tutte le sonate è uguale l'elaboratezza della forma, il primo tempo ci sembra più riuscito nell'idea; il tema principale, dolce e simpatico, ed il secondo, scherzevole, assai bene s'alternano come in dialogo, e dà l'impressione di bella pagina di musica classica.

Förster Alban, *Albumblutt, Melodie für grosses Orchester* (Op. 143). — Hannover. Lehne.

È pure pubblicata la trascrizione per Pianoforte e quella per banda; confessiamo di trovare il pezzo mancante di fantasia.

Jadassohn S., *Vier Charakterstücke* (Op. 132). — Leipzig. Rob. Forberg.
1. Caprice; 2. Erinnerung; 3. Tanz (valse); 4. Marcia gioiosa.

Ci limitiamo al semplice annunzio; chè il Jadassohn non ha bisogno di presentazione, e a tutti è noto con quale arte egli tratti le piccole forme musicali.

Pfriemer E., *Grundlage der Violin-technik.* Heft I, II, III, IV. — Leipzig. Eulenburg.

Utilissimi studî giornalieri di scale ed arpeggi sui principali accordi di ogni tonalità.

Schubert Fr., *Six Polonaises,* arranged for Violin and P.forte by Siegfried Jacoby. — London. Novello, Ewer.

Digitized by Google

Sgambati G., *Romanze aus « Pièces lyriques »* (Op. 23) *für Violoncell und P.forte bearbeitet von Ferd. Böckmann.* — Mainz. B. Schott's Söhne.

Tebaldini G., *Trois pièces d'Orgue* (Op. 16). — Leipzig. F. Bieter-Biedermann. 1. Prélude choral; 2. Intermezzo; 3. Marche grave.

Tschaïkowsky P., *Symphonie pathétique N. 6.* Riduzione per pianoforte a 2 mani, di P. Klengel. — Leipzig. Rob. Forberg.

Annunziammo già questa composizione nel 4° fascicolo dell'anno II, pag. 783, allorchè essa apparve ridotta a quattro mani. Ora siamo lieti di annunziare questa riduzione a 2 mani, che ne faciliterà la diffusione fra i nostri musicisti.

Wahl Otto, *Ständchen* (Th. Körner) für Bariton, Violine und Klavier (Op. 31). — Hannover. Lehne.

Autori antichi.

Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16.-17. Jahrhunderts, in Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen von W. Barclay Squire. — Leipzig. Breitkopf, Härtel.

Altra volta tenemmo parola di questa bella pubblicazione; diamo ora l'elenco completo dei pezzi editi:

1. J. P. Sweelinck, *Poi che voi non volete.*
2. — *Madonna, con questi occhi.*
3. J. Dowland, *Shall I seek.*
4. J. Ward, *Hope of my heart.*
5. G. G. Gastoldi, *Al mormorar.*
6. Th. Bateson, *Have I found her.*
7. — *Sister, awake.*
8. H. Chr. Haiden, *Mach mir ein lustigs Liedelein.*
9. Orlando di Lasso, *Quand mon mari* (Deutsch von Ad. Sandberger). Claude le Jeune, *O vilanella.*
10. Th. Tomkins, *See, the shepherds' Queen.*
11. H. Leo Hassler, *Luce negli occhi.*

Bach J. S., *Arie* (Erbarme dich, mein Gott), *aus der Matthäus-Passion*, für Alt, Violine und Klavier, bearb. von C. Herner. — Hannover. Lehne.

Gevaert F. A., *Répertoire français de l'ancien chant classique.* Morceaux d'étude et de concours pour les Conservatoires et les écoles de musique, recueillis et annotés. — Paris. H. Lemoine.

I buoni risultati ottenuti nei corsi di canto del Conservatorio di Bruxelles col farvi base dell'insegnamento tecnico il *Répertoire classique du chant français* — in otto volumi, editi dal Lemoine —, hanno indotto il Gevaert ad una seconda collezione analoga, ma di musica più antica di data, scelta sia nelle produzioni dei maestri del dramma musicale anteriori a Gluck, principalmente nelle

Digitized by Google

opere di Lulli e di Rameau, sia nei due sommi in cui si personifica il dramma sacro, Bach e Haendel. Abbiamo sott'occhio alcuni pezzi della *Passione secondo S. Matteo: Il pentimento di Pietro* (l'aria « Erbarme dich »), l'arioso *Ach Golgotha* (N. 347-348); l'arioso *Gesù a Betania* (N. 349); le due monodie *Il giardino degli oliveti; Il rimorso di Giuda* (N. 390, 391). Nella traduzione si tenne conto delle esigenze particolari del canto in francese, mirando sovratutto a renderla cantabile; vi sono poi consigli, indicazioni sul movimento metronomico, sulle respirazioni, sugli ornamenti; ed a togliere la difficoltà di lettura che proviene dal modo di scrivere dei compositori antichi, la trascrizione è fatta in modo da conservare un comune divisore ritmico, cioè la medesima unità di tempo.

Il nome del Gevaert ci dispensa da qualsiasi raccomandazione.

Opere teatrali.

Bruneau A., *Messidor*. Drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux, poème de Émile Zola. — Paris. Choudens. — Frs 20.

Erlanger C., *Kermaria*. Idylle d'Armorique en 3 épisodes, précédée d'un prologue, poème de P. B. Gheusi. — Paris. Dupont. — Frs 20.

Gnecchi V., *Virtù d'amore*. Azione pastorale in 2 atti, parole di M. Rossi. — Milano. Ricordi.

Lebrun P., *La fiancée d'Abydos*. Drame lyrique en 2 actes, texte de A. Piters. — Gand. Beyer. — Frs 12.

Leroux X., *Vénus et Adonis*. Scène lyrique, poème de L. de Gramont. — Paris. Leduc. — Frs 8.

Pierné G., *Vendée*. Drame lyrique en 3 actes et 4 tableaux de C. Foley et A. Brisson. — Paris. Leduc. — Frs 20.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile*.

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

Digitized by Google

Digitized by Google

MEMORIE

Origini dell'Opera comica.

(DELLE ORIGINI DELLA MUSICA MODERNA).

(Continuaz., V. pag. 596, fasc. 4°, anno II, 1895).

L'espressione comica, che non avea piccola parte ne' melodrammi del seicento, alla fine del secolo dà termine agli atti con una certa indipendenza dall'argomento del melodramma (1), per divenire, più tardi, un'azione scenica separata affatto e da eseguirsi tra un atto e l'altro dell'opera, e si chiamò *Intermezzo*. In sulle prime, i poeti ed i direttori degli spettacoli cercarono di adattare, in qualche modo, codesti *intermezzi* all'argomento della favola teatrale; così interposero quelli d'indole boschereccia alle pastorali in musica; e l'*Amore ingannato* servì da intermezzo alla pastorale *Filarmindo*, Venezia, 1606 (2). Ma in appresso ebbe la preferenza quello comico. Indubbiamente, l'opera buffa non è che un intermezzo ampliato.

(1) Due scrittori s'intrattengono su codesto argomento: G. B. Doni, che, nel *Trattato della musica scenica*, ne fa conoscere le origini, richiamandosi al teatro latino; ed il Perrucci, che invece li classifica con abbastanza precisione, nel trattato dell'*Arte rappresentativa*, Napoli, 1699.

(2) ..... peu à peu on y joignit des Intermèdes qui n'y avoient point de rapport: tantôt ces Intermèdes étoient détachés l'un de l'autre, et chacun faisoit une action; mais très-souvent trois ou quatre Intermèdes faisoient une action suivie, qui donnoit un grand agrément à la Pièce. Il Riccoboni, in nota, segna questi intermezzi: *L'aurora ingannata* (l'Arteaga dice *L'amore ingannato*), favoletta per gli intermedii in musica nel *Filarmindo*, favola pastorale. Venez., 1606. — *Glauco schernito*, favoletta da recitarsi in musica per gl'intermedii del *Corsaro Arimante*. In Vicenza, 1610. — *Dafne conversa in lauro:* Intermedii

Digitized by Google

G. B. Pergolesi, quale autore degli intermezzi la *Serva padrona*, cantati la prima volta fra un atto e l'altro dell'altra sua opera il *Prigioniero superbo*, il 28 agosto del 1733, al teatro S. Bartolomeo, pel natalizio della imperatrice, vien reputato il primo, che abbia dato uno de' più legittimi capilavori della musica buffa napolitana. Eseguiti, insieme con altre opere comiche, nel 1752, nella sala dell'*Opera* a Parigi, fecero conoscere alla Francia un nuovo genere musicale.

Su quelli si specchiarono nel comporre le loro opere comiche, il Blavet, autore del *Jaloux corrigé, pastiche italien;* il Monsigny dell'*On ne s'avise jamais* ed il Dauvergne dei *Troquereurs* (1).

La *Serva padrona* se presenta il tipo della melocommedia, per dir così, civile, *lo frate nnammorato* (il fratello innamorato), del medesimo Pergolesi, dà, invece, quello della nostra opera buffa. Preferisco studiare questa, perchè poco nota.

La *Serva padrona*, per quanto splendida manifestazione artistica, sarà mai sempre intermezzo a due personaggi, il terzo è sordo-muto, senza varietà scenica, nè per carattere, nè per espressione; non così *lo frate nnammorato*, che per l'ampiezza e per la ricchezza de' particolari è un organismo scenico-musicale compiuto. Daremo termine a questo studio sulle *Origini dell'opera comica*, col fare stabile dimora in Napoli, per studiare un po' la sua espressione dialettale, l'arte musicale del tempo, i migliori lavori del genere.

---

posti in musica da Ottavio Vernizzi, organista di S. Petronio, per l'*Amorosa innocenza*, tragicomedia pastorale. — In Bologna, 1623. V. *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Théâtre Italien*, pag. 38. Paris, M·DCC·XXXVIII.

(1) Leggesi nella rara e corretta edizione delle opere del Rousseau, Parigi, 1827: Il soggiorno in Parigi d'una compagnia di buffi (bouffons) italiani, dal mese di agosto del 1752..... in questo soggiorno di 20 mesi, essi rappresentarono dodici commedie o intermezzi. Noto i principali: oltre alla *Serva padrona* furono eseguiti: *La finta cameriera* dell'Atella; *La scaltra governante* del Cocchi; *La singara* di Rinaldo da Capua; *Il paretaio* del Iommelli ed *I viaggiatori* del Leo. L'editore Garnery osserva: La riuscita di questi intermezzi non fu sempre la stessa; però bastarono per far conoscere alla nostra nazione un genere di musica, del quale essa non aveva idea per nulla. Il Marmontel dice lo stesso; riconosce che la *Serva padrona* servì di scuola a' Francesi. V. l'opuscolo del De Villars, *La serva padrona, son apparition à Paris en 1752, son influence, son analyse*, ecc.

Digitized by Google

***

Il Settembrini, nella sua *Letteratura italiana*, vol. III, pag. 141, nega, troppo recisamente, che la commedia possa essere nella lingua generale d'Italia, e afferma che l'opera buffa non poteva essere che in un dialetto, e fu napolitana. Il napolitano, per natural costume, è inclinato alla piacevolezza; dimenticando le miserie della vita, si allieta al canto d'una serenata, nell'udire una canzonetta, un ritornello satirico. In ogni tempo si è contraddistinto nel contraffare a meraviglia gli altrui difetti. Comico per inclinazione, è pronto a trovare il motto, la nota grossolana ma umoristica, a qualunque avvenimento, sia pur serio od infausto. Non curante del domani, si mostra persuaso che il caso o il destino hanno governo delle cose di quaggiù. Un proverbio del tempo accenna a lazzi napolitani e soggetti lombardi. A questa sua prestante natura a contraffare unisce una grande predilezione pel canto, e lo sente largo, a distesa, appassionato. Vi influisce non poco il nativo linguaggio, perchè qualsiasi musica nazionale trae il suo carattere principale dalla propria lingua.

Sarebbero sufficienti queste due caratteristiche per spiegare l'origine dell'opera comica in Napoli e non altrove.

***

Antico è da noi il costume di associare il canto alle azioni comiche. Non poche volte illustri personaggi ed oneste persone vestirono l'abito dell'istrione per recitare e cantar commedie, e negli stessi conventi, tali rappresentazioni trovarono lieta accoglienza (1).

---

(1) Nel 1545, nel palazzo del principe di Salerno, che aveva sempre apparecchiato il proscenio nella sala, fece recitare da gentiluomini napolitani la commedia degl'Intronati di Siena: *Gl'ingannati*, data la prima volta in quella città nel 1531. Dal libro 1° delle *Storie* di Antonio Castaldo sappiamo che egli fece il *Prologo*, Luigi Dentice, Antonio Mariconda e Scipione delle Palle fecero i *servi* « con grazia mirabile », G. C. Brancaccio l'*innamorato* « assai bene », G. F. Muscettola il *Giglio spagnuolo*; Fabrizio Dentice *Pasquella* e lo stesso Castaldo *Straqualcia*..... Il cronista contemporaneo aggiunge che Zoppino, celebre musico e giudizioso del tempo, ebbe cura della musica scelta ed anco degli accordi degli strumenti, onde la musica fu veramente celeste, massime perchè il Dentice col suo falsetto, Pasquella ed il Brancaccio col basso ferno miracoli.

Digitized by Google

Tralascio di parlare delle Farse Cavaiole, che nel secolo XV, come dice Napoli-Signorelli, principalmente ebbero luogo nelle case dei gran signori, e delle reali persone di casa d'Aragona (1). Sorvolo sulle commedie del Porta, come s'inventarono nuovi nomi per indicare cose vecchie (2), con lo imitare un po' il teatro spagnuolo, per restringermi all'argomento: quale fu la prima opera buffa in musica? Benedetto Croce, con tutta probabilità, crede sia: *Patrò Calienno de la Costa.* L'autore della poesia Agasippo Mercotellis, la musica del maestro Antonio Orefice (3).

Rappresentata sulle scene del Teatro dei Fiorentini nell'ottobre del 1709, a breve distanza fu seguìta dallo: *Spellecchia finto Razzullo* (4) di Carlo De Petris, con musica di Tommaso Mauro.

Il nuovo genere piacque tanto che ben presto poeti e maestri vi

---

Luigi Dentice, bravo musicista, nel suo 2° *Dialogo* sulla musica, Napoli, per Matteo Canger, 1552, ristampato un anno dopo in Roma per Vincenzo Lucrino, ricorda con lode il Brancaccio e Scipione delle Palle o Palla, ma censura aspramente un tale, che cantava da soprano e ne tace il nome per « rispetto verso la persona ». Fosse il suo congiunto Fabrizio Dentice, che nell'indicata commedia rappresentò il personaggio di Pasquella? Tutto ciò prova che i nostri cultori musicali si occupavano con predilezione dell'arte del canto. — Gregorio de Micillis nella *Vita di Nicola Capasso*, nato nel settembre del MDCLXXI, dice: Era in quel tempo la comica in somma riputazione, perchè creduta necessaria all'azione del foro.

(1) Per le *Farse Cavaiole* vedi *Studii di stor. letter. napolitana* di Francesco Torraca, Livorno, 1884.

(2) Alcune rappresentazioni si chiamarono opere regie, azioni regicomiche. Gennaro Sacchi, nell'arte Coviello, 16[illegible]7, scrisse un'opera eroicotragisatirocomica.

(3) Il Napoli-Signorelli, *Vicende della coltura* ecc., Tomo V, *Arti e spettacoli*, dice: La prima commedia musicata a me nota porta la data del 1710 e s'intitola: *Le fenziune* (finzioni) *abbenturate* (avventurate) e si cantò nel teatro de' Fiorentini. Essa rappresenta un' azione cittadinesca, espressa con verità ed energia, con la grazia propria del dialetto patrio. Il teatro de' Fiorentini divenne il preferito dell'opera buffa. Il Celano fa conoscere che il teatro di S. Giovanni dei Fiorentini (detto così per essere vicino alla chiesa di questo titolo) fu eretto per li comedianti spagnuoli, delli quali ne' tempi passati ne venivano dalle Spagne famose compagnie. V. *Delle Notitie del bello, dell' antico e del curioso della Città di Napoli.* Giornata quinta. — Benedetto Croce, a proposito del *Patrò Calienno*, dice: il suo autore era un pseudonimico ed ignoto Agasippo Mercotellis. Vedi la nota 4ª a pag. 234 della sua opera: *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII.*

(4) *Spellecchia*, brutto nomignolo che si dà a persona povera, molto misera nell'aspetto. *Razzullo*, probabilmente tipo di scrivano.

Digitized by Google

si dedicarono a coltivarlo con amore e fortuna. Al Mercotellis ed al De Petris succede nell'arringo comico il bravo Francesco Tullio, che prese nell'arte il nome anagrammatico di Colantonio Feralintisco. Suo contemporaneo è il fecondo Bernardo Saddumene, che fiorì dopo il 1700. Altri autori nel genere, oltre il noto Gennarantonio Federico, sono Aniello Piscopo, Francesco Viola, nome anagrammatico dell'Oliva, il Mariani romano, educato in Napoli, ed Andrea Belmuro (1).

Perchè il Mercotellis, il poeta della commedia *Patrò Calienno*, fa conoscere d'averla dovuta comporre in gran fretta (2), Benedetto Croce osserva che ciò farebbe supporre che l'opera buffa fosse nata come una bizzarra idea improvvisata, per rimediare a un bisogno, a un vuoto del teatro. Probabilmente è così; solo mi fa meraviglia che questa idea non sia nata prima. Al certo non può dirsi l'opera buffa una rappresentazione immediata della vita napolitana, ma che questa abbia contribuito a creare il nuovo genere e che i napolitani ne sentissero la necessità, non è da dubitarne. Accettate le scene burlesche e comiche nelle opere serie e perchè gradite, vi si aggiungevano quando nell'originale mancavano (3); far poi che i personaggi burleschi dal parlare italiano dicessero in napolitano, non fu che un breve passo. E se la commedia in prosa tutta dialettale nacque, come dice l'accurato B. Croce, quasi ad un parto con l'opera buffa (4), pare si possa dedurre che il tipo comico napolitano dovette avere molta fortuna, se vediamo sorgere contemporaneamente un du-

---

(1) Trascrivo il titolo di un suo buffonesco intermedio: *Il Mondo alla Moda.* Capriccio comico di Smaccotofano Perlincanciandola, dedicato a Sua Deformità Mostruosissima il Sig. Duca Lucio Pallabocca, Marchese de' Spaccamonti, gran Ciambellano de' Fanfaroni. Fosse una satira?

(2) Ecco le testuali parole: Essennome attoccata arremedià (comporre nel miglior modo possibile) na chelleta co no secutorio dereto, ca n'haggio potuto fa de meno (stimolato a far presto da chi ne aveva il dritto).

(3) Dopo il 1704, si ebbero sulle nostre scene molti drammi di poeti e maestri veneziani precedentemente rappresentati, fra i quali quelli di Ap. Zeno. Questi furono adattati ed accomodati al gusto del paese, vi si creavano personaggi comici ed intermezzi. Vedi la nota relativamente all'*Inganno vinto dalla ragione.*

(4) La più antica che si conosca è quella di N. Maresca, *La Diana a lo lavenaro* (lurido e plebeo quartiere di Napoli), stampata nel 1706. Noto per sempre che il lavoro di B. Croce *I teatri di Napoli* mi è stato di gran vantaggio.

Digitized by Google

plice genere rappresentativo, l'uno in musica e l'altro in prosa, tutto popolare e dialettale. Più che una bizzarra idea, sembrami un trapasso logico dall'una all'altra forma, lo svolgimento comico artistico voluto e sentito dal tempo. Così noteremo, che la maschera di *Spellecchia,* che dà il nome ed il protagonista alla commedia del De Petris, nel 1709, più di trent'anni prima era apparsa in un'opera in musica messa di proposito nell'*Orontea* del Cesti (1). Nella dedica che i Filomolfi fanno del lavoro a Geronima Pignatello, principessa di Avellino, Nap., 26 genn. 1674, notano che ad alcuni parrà esser vana la dedicazione, perchè il poema è del Cicognini, la musica del famoso delle scene l'abbate Cesti (2). Ma non parrà più cosa vana quando si saprà che il poema è stato modificato in molte parti, e la musica sia la terza parte di quella, e forse più nostra composizione. Le modificazioni fatte al vecchio melodramma sono importanti sotto l'aspetto artistico. Noto solamente che il buffone Gelone si trasforma nello Spellecchia napolitano. Con questo personaggio cominciano ad apparire i segni caratteristici della cavatina del buffo:

Bella cosa è sta squitato (scapolo)
Senza guaie de mogliere,
Ca no povero nzorato
Maje contiento pot'havere.

All'atto terzo, scena IX, fa dello spirito:

A fe' ch'a chesta Corte'
Vao sagliendo ngrado, chiano chiano;
Pe mò song'azzellente ruffiano!

Nel dialogo con Tibrino, atto secondo, scena X, se questi mostrasi di cuore impavido, Spellecchia geniale ghiottone:

Tib. Di turbe guerriere
M'alletta l'ardire.

(1) Il Capaccio dice che il parlar napolitano era introdotto sulle scene dagli istrioni come cosa ridicolosa. Nelle commedie del Porta, il napolitano è prescelto quale tipo comico. Questi ora è chiamato *Giacoso,* padre campagnuolo vecchio e goffo, ora *Panorfa,* di sciocca e povera persona, che vuol farsi credere nobile, ricco e coraggioso.

(2) Fra i maestri della scuola veneto-romana, il Cesti fu il più popolare sulle nostre scene.

Digitized by Google

SPELL. Piatte e tagliere,
Carrafe e bicchiere
Me fanno sperire.
TIB. Dove si pugna?
SPELL. Addò se sguazza e sberna!
(dove si sciala e si sverna)
TIB. Alla guerra, alla guerra!
SPELL. A la taverna.

Non m'è stato dato rintracciare la musica.

Gli argomenti delle nostre antiche commedie per musica, se ricordano spesso vecchi motivi drammatici, un soffio della vita del giorno dà loro importanza. La espressione comica nostrana, più nella figura che nelle parole, è nella segnata caricatura della voce, nei via-vai, nelle mosse goffe, a volta loquaci ed espressive, nel ritornello di *note* accentuate e significative.

Maschere e tipi comici sono, per gli uomini: Luccio, Micco, Masillo, Colarienzo, Colecchia, Ciommo, Marcone, Nardillo e Ciccariello; per le donne: Rita, Tolla, Chiarella, Belluccia, Graziella, Vastolla, Norella, Nannella e Palomma, e quelle orride vecchie di Popa, Zeza e Teuza, rappresentate, il più delle volte, dal *tenore* Simone De Falco, che formavano la delizia del pubblico de' *Fiorentini*.

Non è a credere che il nostro nativo linguaggio fosse usato esclusivamente per rendere pensieri volgari e bassi. Quando la nostra poesia è informata a sentimenti gentili, si eleva spesso ad una reale espressione poetica. Facile il verso e musicale, pensieri proprii, rima spontanea, immagini vivaci. Il *Paglietta* (avvocato) *geluso*, rappresentato al teatro de' Fiorentini l'anno 1726 con balli diretti dal napolitano Rocco Luongo, ripeterò con Napoli-Signorelli che parmi la più piacevole delle favole del Saddumene. Nanno domanda a Mimmo, che è malinconico: Che te manca? Mimmo risponde:

(*Recitativo*) Amico, ha cchiù de n'anno
Che non veo nenna mia,
Chella faccia de fata rossa e ghianca
E tu me staie a dire: che te manca?
(*Aria*) Che le manca a chill'auciello
Che sta' dinto a la gaiola! (gabbia)
Magne, veve, zompa, vola,
E s'accide a sosperà.

Digitized by Google

Tu dirrai ca va' cercanno
Libertà lo poveriello;
Ma te 'nganne, va chiammanno
La compagna che non ha!

Splendida poesia che molti non sdegnerebbero di avere scritta.

Lo apparato scenico che tanta parte aveva nelle opere serie, come voli di uomini e di cavalli vivi, macchine, stravaganti mutazioni di scene, con l'apparire dell'opera buffa, non furono nè più accettate, nè opportune.

Dovendo l'opera buffa rappresentare la vita del popolo, fu bastevole che la scena rappresentasse una strada, una piazza, una camera ed un giardino. A differenza dell'opera seria, quella comica accetta, o per meglio dire presenta quale segno caratteristico del genere il *pezzo concertato,* la *introduzione*, il *finale scenico* a più personaggi per dar termine a un *atto*, in cui lo inviluppo dell'azione mostrasi nella più vivace espressione. Il *finale* fu accettato più tardi e timidamente da' maestri e da' poeti del melodramma tragico (1).

Il teorico e compositore Manfredini, contemporaneo del Paisiello, più volte ripete in che differisce l'un genere dall'altro: Ciò ch'è lecito nello stile buffo, non lo è certamente nel serio..... non vorrei che si usassero troppo le *Introduzioni*, che sono quei componimenti a più voci, con cui principiano le opere buffe, nè i finali, o almeno, che questi non fossero tanto lunghi, come altresì, che si facesse più economia de' cori (2). Il Manfredini, sebbene il Paisiello nella tra-

(1) Nei drammi di Apostolo Zeno, a differenza di quelli del Metastasio, s'incontrano con più frequenza i *pezzi concertati.* Il *Temistocle* termina con un concertato a quattro personaggi; nel *Lucio Papirio,* atto 1°, scena XI, v'è un duettino tra Papirio e Quinto Fabio, alla scena XIV, un concertato tra Cominio, Marco Fabio e Lucio Papirio. Nell'atto 3° un secondo duetto tra Papirio e Quinto Fabio e la situazione è drammatica. Il Florimo, a proposito del *concertato* poco o niente in uso nell'opera seria, trova, come eccezione, un quartetto nella *Didone abbandonata* del Metastasio. Nemmanco a farlo a posta, nella *Didone* non solo non c'è il quartetto, ma manca il consueto duetto che il poeta metteva quasi sempre in ogni lavoro scenico. Vedi *La Scuola mus. di Napoli,* vol. III, nota terza a pag. 29.

(2) *Regole armoniche*, seconda ediz., Venez. MDCCXCVII, pag. 130. Nel capo VI, *Dello stile serio,* consiglia che nei *finali* non s'introducano tanti personaggi.

Digitized by Google

gedia *Pirro* di Giovanni Gamerra, rappresentata sulle scene di S. Carlo nel 1787, sia stato il primo ad introdurre nel genere serio l'Introduzione ed un *finale concertato* e per di più la banda militare sulle scene, non è ancora del tutto persuaso che possa essere conveniente alla tragedia questa innovazione.

Quale pensiero guidava i maestri ed i poeti del melodramma ad escludere il concertato? Parmi vederlo nel concetto stesso che si ebbe nel creare la moderna opera in musica. Non essendo questa indipendente nell'associare il canto alla parola, non poteva la nuova arte fare altro che seguir le leggi della drammatica, quella greca, secondo il pensiero della Camerata fiorentina. All'opera in musica tutta nello stile polifonico-madrigalesco, come l'*Anfiparnaso*, un non senso, ebbero i primi maestri e cultori del melodramma un concetto tutto letterario, reazione necessaria, quello dell'opera tutta nello stile recitato e monodico, dramma cantato e non melodramma.

Sorge spontanea la domanda: Perchè accettarli nell'opera buffa?... Il Rousseau, tutt'altro che retrivo e scolastico implicitamente, nel parlare del duetto scenico, ne farà intendere il perchè. Trascrivo originalmente quanto dice sull'argomento: « De toutes les parties de la musique la plus difficile à traiter, sans sortir de l'unité la mélodie, est le Duo... L'auteur de la lettre sur Omphale a déjà remarqué que les duos sont hors de la nature, car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre. Et quand cette supposition pourrais-je admettre en certains cas, il est bien certain que ce ne serait jamais dans la tragédie, où cette indécence (sic) n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose ». L' autore del *Contratto sociale* darebbe de' punti di costumatezza a Monsignor della Casa. A quello che ha detto nella *Lettera sulla musica*, nel *Dizionario* al vocabolo *Duo* aggiunge: « il est très ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de manière à faire une suite chacun de leur côté », tutto ciò conviene « mieux à des Bouviers qu'à des Héros ». Il personaggio tragico, perchè serio, andava visto tutto di un pezzo, senza viso e senza nervi; invece quello della commedia, perchè plebeo, poteva prendersi licenza di muoversi, disperarsi, venire a contesa,

Digitized by Google

dialogare vivamente, aver pronta la risposta, in una parola essere più umano (1). Forse per questo il Vinci ed il Pergolesi scrissero i pezzi concertati, il Logroscino pensò a creare il *finale buffo*, il Piccinni a perfezionarlo tanto da dirsene quasi inventore; celebre quello della *Cecchina*, segna nella storia dell'arte comica un immenso progresso il *settimino del re Teodoro* del Paisiello, col quale bisogna ricordare il gran finale del *Matrimonio segreto*, superato solo da quello del *Barbiere* del Rossini, la chiassosa contesa de' *Maestri cantori*, il cicaleccio del *Falstaff*. Questi antichi credettero in buona fede di essere nel vero per l'opera buffa. Ma è possibile il vero nell'arte? È nel vero il Wagner, quando fa gorgheggiare e trillare le figlie del Reno nuotando, come in ridda, all' intorno; nel falso, quando la civettuola Rosina e la nevrotica Semiramide il Rossini le fa cantare con tanta grazia e piacevolezza?... Lasciamo a' grandi la cura d'intendersela fra loro, avranno sempre di che lodarsi.

Il *vero* nell'arte non può riprodursi integralmente; l'arte lo può solo per mezzo della finzione. Quando gli elementi onde un'arte dispone non si credono più capaci di renderlo, l'arte decade, si ha la statua dipinta, o pur vestita ed ingemmata. L'esser fido alla natura, quando coincide con la verità artistica, ha suo proprio luogo nella pittura.

Pel nostro argomento è importante notare che i personaggi comici, perchè plebei, potevano vociare insieme, contraddirsi, e che non è senza fondamento l'affermare che il finale *serio* nasce dopo quello comico (2).

---

(1) Ecco sempre spiegata la necessità dell'elemento comico nella tragedia prima della invenzione dell'opera buffa. A tutti è dato osservare come l'opera seria di questo periodo, perchè informata ad un freddo convenzionalismo, del tutto è dimenticata, non così quella di genere opposto. Gli *Orazii* del Cimarosa sono straordinariamente invecchiati da non poter stare più in piedi, invece il *Matrimonio segreto* mostrasi rigoglioso ed in qualche pezzo insuperato.

(2) Il P. Sebastiano Paoli nella sua prefazione alla *Merope* del Maffei, Napoli, 1713, afferma essere una corruttela insorta tra gli uomini di mescolare l'amore nelle tragedie che dà sempre un carattere di ciance alla tragica gravità, o nulla o assai poco conformi. Codesti autori modellavano i personaggi tragici in un modo particolare; non era loro permesso nemmeno di amare.

Digitized by Google

*
* *

Gli elementi popolari della nostra opera buffa sono o satire, o canzoni d'amore ed a distesa (il così detto canto a figliola (1)), o canzone da ballo (tarantella), o spassi o feste del volgo, o dialoghi plateali e carnascialeschi come quello di *Zeza*, e l'altro di *Suocera e Nuora*. Ritrovo de' cantambanchi, de' cerretani, delle cantatrici, degl' istrioni e de' buffoni, il largo del Castello. Su teatrini di legno ambulanti, su palcoscenici improvvisati, si videro tipi buffoneschi, come: *Scatozza*, *Ciccio Sgarra* e il tipo sì popolare di *Pulcinella*, vecchio di un secolo al principio del settecento. Pulcinella Cetrulo appare nel secolo XVI (2); egli stesso ne fa conoscere il suo stato civile. *Se vuoi sapere chi songo, te lo diraggio: me chiammo Pulecenella, so de la Cerra* (Acerra, borgata presso Napoli). *Patreme se chiammava Paparuzzo Squaquera, matrema havea nomme Schefonia Maramao; e sorema se fa dicere Ciulla Scarnecchia.*

Con lui, salutano la nostra Partenope altri spensierati compagni: *Bello Sguardo*, *Pasquariello Truono* e *Capitan Quaquera*, che sa di latino. Egli diceva: La vita bisogna farsela gioconda, perchè: *post mortem nulla voluptas.*

Non v'è luogo, o distanza, o tempo che possa frenare il loro frizzo, il motto da trivio, l'arguzia. Così Pulcinella si trova all'assedio di Troia come a quello di Gerusalemme, egli fa da statua, è Podestà, Barone, Negromante, fa tutto, fino di trovarsi in quelle condizioni del sesso femminile, che un comune eufemismo addimanda *stato interessante.*

La sua più antica amante, o moglie, è Lucrezia o Zeza. Poco fedele compagno, or se la fa con Rosetta e Carmine, or con più costanza, non pari alla fortuna, con Pimpa o Pimpinella; ultima sua conquista è Colombina. Giustizia vuole si dica che Zeza fu la preferita, perchè spesso ritorna a lei per non romperla del tutto con la legge. Nelle rappresentazioni popolari, Pulcinella vive con Zeza. Fra queste la

(1) Il *Canto a figliola* spesso è un diverbio tra popolani *cantatori;* in esso, alle argute e sconce domande dell'uno, si risponde con maggiore vivacità dall'altro.

(2) Nello scenario della *Trappoleria* di G. B. Della Porta, al cadere del secolo XVI, fra i personaggi v'è un Pulcinella mercante.

Digitized by Google

più nota è « *Zeza o ridicoloso contrasto in persona di D. Nicola Pacchesecche* (1), *Tolla* (Vittoria) *Cetrola figlia di Zeza e Pulecenella* ».

***

Siamo nel settecento, la scena è in casa di Pulcinella appunto. Tolla si è messa a far l'amore con D. Nicola, un abate calabrese, un altro tipo comico. Zeza, per favorire la figlia, accoglie di buon grado l'abate all'insaputa di Pulcinella. Questi, sebbene a bocca piena affermi che *l'onore è n'apprensione* (una esagerazione, una cosa senza fondamento), teme che il vicinato sparli della sua famiglia, a cagione di quell'abate che gira sempre intorno alla sua figlia. Un giorno, Pulcinella nell'uscire di casa non dimentica di raccomandare a Zeza la giovine Tolla; ritorna, trova la figlia a muso a muso con D. Nicola, e la madre che fa la guardiana. Nasce il finimondo, Pulcinella bastona l'abbate; questi corre ad armarsi del *cacafuoco* (schioppo), anelando vendetta. Pulcinella, visto che la cosa si metteva a mal partito, chiede pietà:

Pietà, misericordia,
Io aggio pazziato (scherzato).

Tolla a D. Nicola:

Si tu me vuoje bene
Non m'accidere a tata.

D. Nicola, cavallerescamente, nel suo dialetto, dice:

Lo perdono, pi tia (per te),
Ma iddu (egli) a mia t'à da donari.

Pulcinella non se lo fa dire due volte e gli risponde:

Gnorsì songo contento,

(1) Vocabolo plebeo e basso composto dal nome *pacche*, cioè a dire natiche, e dall'aggettivo *secche*, magre. Viene indicata così una persona mingherlina ed asciutta, un segaligno, un malnudrito.

Digitized by Google

e non manca di dare il commiato al pubblico:

E tutti sti' signure
Che so stato a sentire,
A lo banchetto facimmo venire.

È un'azione plateale, nella quale hanno parte quattro interlocutori. Trascrivo fedelmente la musica; di mio non c' è che il *basso*. La cantilena è tradizionale in Napoli, popolarissima in Benevento. Essa vien ripetuta tante volte, per quante sono le strofe della poesia, e può dirsi per questo una canzone dialogata.

PULECENELLA (terza strofa).

Tempo giusto.

Ze-za, vi ca mo e-sco, sta at- tient' a sta fi- glio-la, tu che si mam-me dàl-le bo-na sco - là, tie- ne-te-la nzer- ra-ta nu la fa prat - te - ca-re ca chel-lo che non sà se po' mpa- ra - - re. Non ce pen-sa re a che-sto ecc.

ZEZA.

Digitized by Google

*
* *

Napoli, che deve forse la maggiore gloria all'arte musicale, perchè fu tra le prime città d'Italia ad istituire scuole musicali, entra ultima nell'arringo drammatico. I primi melodrammi, eseguiti tra noi, furono di compositori della scuola veneto-romana, ed uno, il *Nerone, ovvero la incoronazione di Poppea*, dell'insigne Claudio Monteverdi, nel 1651 (1).

Il più antico spettacolo scenico di maestri napolitani, che ricorda abbastanza l'opera in musica, è la *Festa teatrale*, eseguita il 1° marzo del 1620, per la ricuperata salute della Maestà cattolica Filippo III d'Austria (2).

Come nelle altre città d'Italia, così da noi gli spettacoli scenici furono tutti ordinati ed eseguiti per festeggiare nozze e nascite principesche, vittorie ed altri fausti avvenimenti. Non poteva con questo indirizzo progredire l'arte musicale, perchè principalmente gli autori di questi spettacoli, persone stipendiate, dovevano seguire il gusto, non sempre de'migliori, ed il volere de' signori, che promuovevano la festa.

In Venezia furono costruiti i primi teatri pubblici e tal concetto liberale fu propugnato principalmente dal Monteverdi (3). La città nostra più tardi ne seguì l'esempio.

Il Napoli-Signorelli fa conoscere che « la scena musicale cominciò ad aprirsi fra noi ne' Conservatorii con Oratorii ed opere sacre; indi dalla Sala de' Vicerè, ove se ne cantarono diverse, passò a mostrare

---

(1) Innocenzo Fuidoro, nei *Giornali* ms., nel narrare i fatti quotidiani dal 1661 al 1680, fa conoscere che nel carnevale del 1680 fu eseguita *dalli Musici della Cappella Regia un'opera in musica e la composizione è stata posta in musica nella città di Venetia, dove si fa professione particolare di queste sceniche rappresentazioni in musica*. Il libretto del *Nerone* è nel nostro Archivio musicale con la dedica a D. Inigo de Guevara et Tassis, Conte d'Oñate. In Napoli, per Roberto Mollo, 1651. Vedi la nota sul maestro Provenzale.

(2) Vedi *Salvator Rosa. Rivista Musicale Italiana*, vol. I, fasc. 3°.

(3) Il Monteverdi, a 67 anni, vedendo che per l'Opera non potevano bastare nè palazzi, nè Corti e nè accademie, pensa di darle una sede, un tribunale più stabile, il teatro pubblico. Coadiuvato efficacemente da' due poeti e musici Ferrari e Monelli, dopo due anni di lavoro, nel 1639, Venezia ha il primo teatro, quello di S. Giovanni e Paolo e vi si esegue l'*Adone* del Monteverdi.

Digitized by Google

le sue pompe sul teatro S. Bartolomeo, eretto verso la fine del secolo XVI per commedie, e destinato alla musica nel secolo XVII ». Il Parrino, con maggiore precisione, nota che « il Vicerè Innico Velez de Guevara e Tassis, conte di Oñatte, perchè molto vago degli spettacoli scenici, nel 1652 rinnovò l'uso antico delle commedie, ed introdusse delle commedie in musica nella città. Probabilmente l'Oñatte, per facilitare la esecuzione delle opere in musica, fe' venire in Napoli una compagnia di comici italiani, che con nome arcadico fu chiamata de'*Febi Armonici* » (1).

Fra' compositori drammatici della metà del secolo XVII, oltre il Cirillo, già noto a'miei lettori, è da annoverare Francesco Provenzale. Egli è de' più antichi maestri de' nostri Conservatorii musicali, ed insegnò contrappunto in quello della *Pietà de' Turchini*. Una tradizione lo dice maestro dello Scarlatti; al certo furono alla sua scuola Domenico Sarro di Trani e Nicola Fago, detto il Tarantino dal suo luogo di nascita. Ebbe fama fra i contemporanei, oltre che di eccellente maestro nel genere sacro, di geniale compositore di musica drammatica, e dovette godere largamente del pubblico favore (2).

---

(1) Il Celano, nella Giornata quinta delle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della Città di Napoli*, lo conferma...: il Conte d'Oñatte, avendo introdotto le commedie in musica all'uso di Venezia, rappresentar le fece dentro Palazzo; dal Salone del Palazzo reale passarono presto al teatro S. Bartolomeo, che causa di questo, fu con molta spesa rifatto... In questo v'hanno rappresentato le prime compagnie d'Italia, oltre le napolitane, nelle quali vi sono stati huomini grandi in quest'arte.

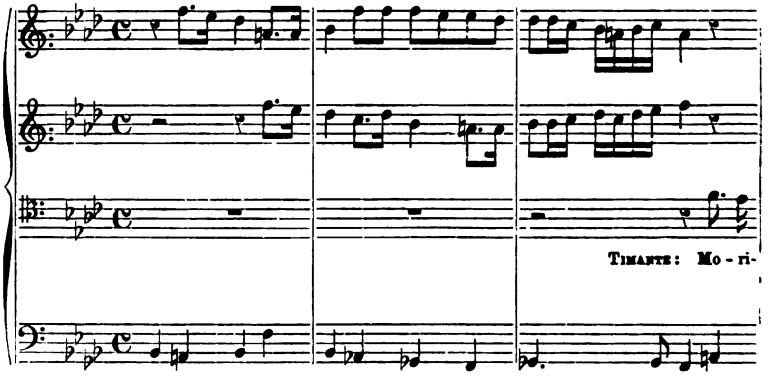
(2) Nella prefazione *Al lettore* del dramma: *Teseo ovvero l'incostanza trionfante*, poesia di Gregorio Chiave, rappresentato in Napoli nel 1658 e dedicato dagli *armonici* al Vicerè D. Garzia d'Haro, Conte di Castriglio, si leggono importanti notizie sul Provenzale: Questa volta hai un drama che non può se non piacerti. Il poeta è virtuoso molto (Greg. Chiave), molto più il compositore della musica che fu il Sig. Francesco Provenzale tuo napolitano, quale se ti seppe allettare nel Ciro, Xerse e Artemisia, molto più lo farà in questo, dove ha procurato di mostrare la vivacità del suo spirito. — Quel tuo napolitano potrebbe far supporre che le opere della scuola veneto-romana cominciavano a non soddisfare di più il pubblico e lo invitare il Provenzale a comporre un quarto lavoro scenico prova i suoi precedenti felici successi nel genere. Supponendo che avesse composto le indicate opere, l'una dall'altra, alla distanza di un anno, il *Ciro* rimonterebbe al 1655, se non prima, quando fu eseguito il *Ratto di Elena* del Cirillo, un anno dopo dell'*Orontea*. Possiamo asserire che il primo lavoro del Provenzale sia il *Ciro*, e che il Cirillo abbia composto due sole opere? Mi si

Digitized by Google

Notevole è il progresso della musica dal Cirillo al Provenzale; questi parmi il nostro migliore compositore melodrammatico del secolo XVII. La sua orchestrazione è ricca di *movimenti*, di vivaci disegni musicali; è bramosa di nuovi effetti, e diventa per lui elemento necessario all'arte del melodramma. Se la sua espressione drammatica non è sempre costante ed elevata, se lascia intravedere qualche pecca, alcune delle quali del tempo in cui visse, la sua melodia non ha arabeschi vocali, e non di rado si leggono di quelle che sembrano i prodromi del canto sì ritmato ed incisivo dei compositori della scuola napolitana del secolo XVIII.

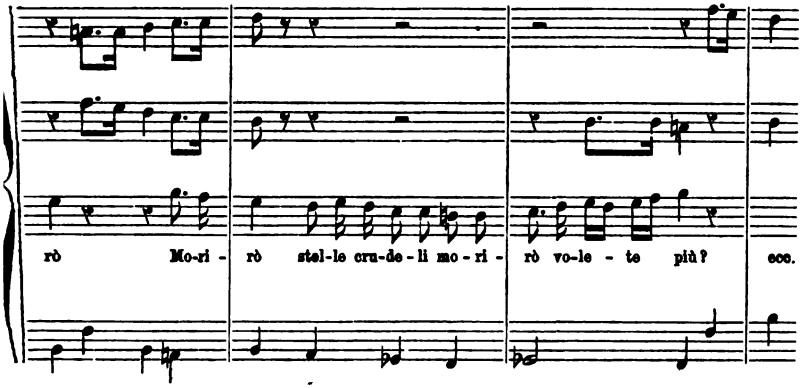
Di un suo melodramma, in un prologo e tre atti, composto nel 1671, intitolato *Lo schiavo di sua moglie*, trascriverò qualche esempio musicale. Il primo è un frammento dell'aria di *Tinante*, pregevole pel ritorno della frase iniziale, molto affettiva ed adatta a rendere il significato della parola *morirò*.

Atto III, scena 10ª.



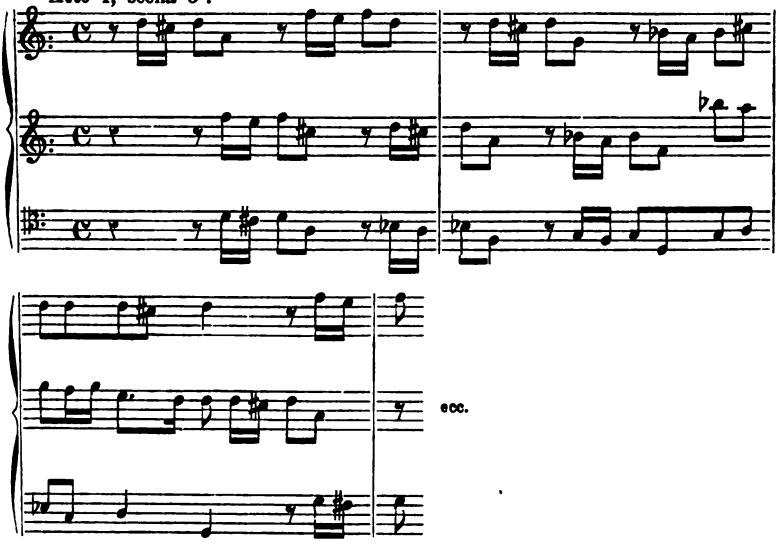
avvalora sempre più il dubbio che l'opera in musica napolitana debba essere più antica di quanto si crede. Il Napoli-Signorelli, il Parrino ed il Celano parlano dell'adozione all'uso veneziano dell'opera in musica nel 1652; ma ciò va inteso quale spettacolo pubblico. Un altro lavoro scenico del Provenzale è la *Stellidaura*, libretto del siciliano poeta And. Perrucci, che fu eseguito nella sala dei Vicerè nel 1678. Nel *Teseo* la parte comica è rappresentata dal solito balbuziente; invece, nella *Stellidaura*, è un servo calabrese a nome Giampietro, che canta nel suo nativo linguaggio.

Digitized by Google



Pel nostro argomento debbo notare che uno dei personaggi comici della favola scenica è un villano a nome *Sciarra*, il quale canta nel suo nativo linguaggio, in dialetto napolitano. Di una sua aria riporterò solo il ritornello strumentale, geniale per un disegno melodico che svolgesi, con ritmo breve, quale imitazione tra i primi ed i secondi violini. Come in molte altre arie, in questa è indicato che deve ripetersi, dopo la seconda, tutta la prima parte. È il *Da capo*, perfezionato più tardi dallo Scarlatti. Ho tralasciato la parte vocale, perchè la voce, che procede all'unissono col violoncello, dà alla composizione un colore *partimentale;* vi manca il sentimento melodico popolare, necessario al carattere del personaggio.

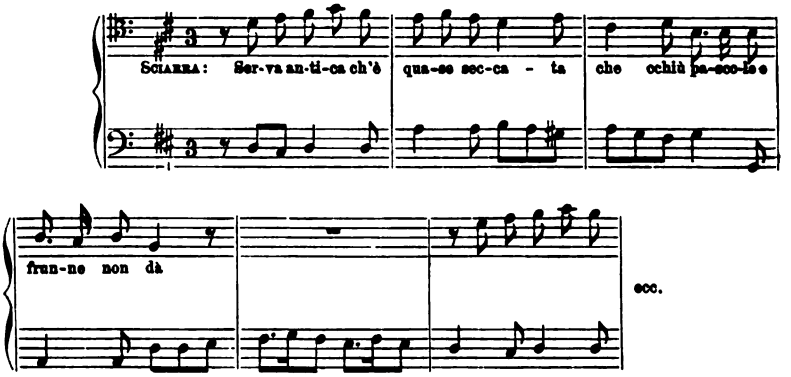
Atto I, scena 5ª.



Digitized by Google

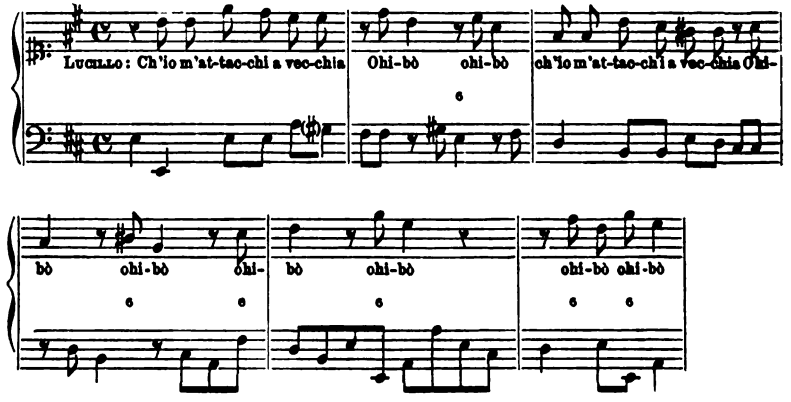
Non così l'altra cantilena dello stesso personaggio, *Serva antica* (selva antica). In questa, e non è il solo esempio, il ritmo è facile e grazioso, proprio della canzone: se fosse in *modo minore* ricorderebbe la nostra *tarantella.*

Atto I, scena 18ª (In due misure, tempo $\frac{6}{8}$).



Un personaggio comico, musicalmente parlando, che parmi più schiettamente riuscito, è quello del paggio *Lucillo.* Vivace ed arguta la sua aria: *Zerbinotti, che cercate;* ne riporto la chiusa.

Finale 1ª.



Il Provenzale chiude il periodo musicale anteriore allo Scarlatti; e addita non poco cammino ai suoi successori (1).

(1) Indubbiamente del Provenzale mi sarei dovuto fermare alla ricordanza del

Digitized by Google

Ne' primi anni del secolo XVIII maestri nel genere comico sono: G. Veneziani, Antonio Orefice, Tommaso Mauro, Michele De Falco, Giuseppe De Maio, Gaetano Latilla e Nicola Pisano. Le loro opere furono tutte eseguite sulle scene del teatro de' Fiorentini, che per molti anni è il preferito per l'opera buffa (1), e se queste andarono in gran parte perdute, lo esame di quelle del Vinci e del Pergolesi sono più che bastevoli al nostro argomento.

Per la storia, e perchè possa formarsi un'artistica catena, è necessario ricordare che tutti questi antichi maestri non ebbero più grido all'apparire sull'orizzonte artistico del celebre Alessandro Scarlatti. Ingegno schietto e ferace, dotto e geniale, equilibrato ed innovatore, scrisse in tutti i generi e vi apportò nuovi trovati artistici. A volerne discorrere il valore, non basterebbe una lunga monografia; ne studieremo, per ora, lo stile comico soltanto.

Il *Prigioniero fortunato*, poesia dell'abbate T. M. Paglia, rappresentato sulle scene del Teatro S. Bartolomeo nel dicembre del 1698 e 1699, è un lavoro semiserio dello Scarlatti (2).

In questo lavoro la parte comica non fa da intermezzo, nè vi è posto per esilarare la platea, ma ben si lega alla favola del dramma. Il personaggio comico a nome Delbo, nello *spartito*, è chiamato *buffo*,

---

grido pubblico se non avessi studiato due suoi lavori melodrammatici; e debbo ciò alla cortesia del prof. Adolfo Berwin, bibliotecario dell'Accademia di S.ª Cecilia, che me li fece conoscere. Essi sono la *Stellidaura vendicata* e *Lo schiavo di sua moglie*, due manoscritti dell'epoca. Allo *Schiavo*, a piè dell'ultima pagina, si legge: F. Provenzale fecit añq Dñi 1671; segue: G. Veneziano, allievo di S. M. d. L. (S. Maria di Loreto) di Napoli scrivea, 1675.

(1) Pel genere dialettale, oltre al teatro dei Fiorentini, nel 1724, furono costruiti altri due teatri, quello della *Pace*, e la prima opera eseguita fu la *Mogliera fedele* del maestro Vinci; l'altro nel quartiere di Montecalvario col nome di teatro *Nuovo*, si aprì con lo *Simmele* del Saddumene, con musica del maestro Orefice. Il primo non ebbe vita nè fortunata nè lunga; l'altro sin dopo il 1860, specie la musica comica, vi ebbe vita rigogliosa. Gli ultimi lavori eseguiti nel genere, che ebbero splendido successo, sono le *Precauzioni* del Petrella, 1851; *Piedigrotta* del maestro L. Ricci, 1852. Le due melocommedie sono di Marco d'Arienzo.

(2) La prima musica dello Scarlatti rappresentata a Napoli fu nel Palazzo reale nel 1684 e intitolavasi *Pompeo*. L'autore aveva 25 anni.

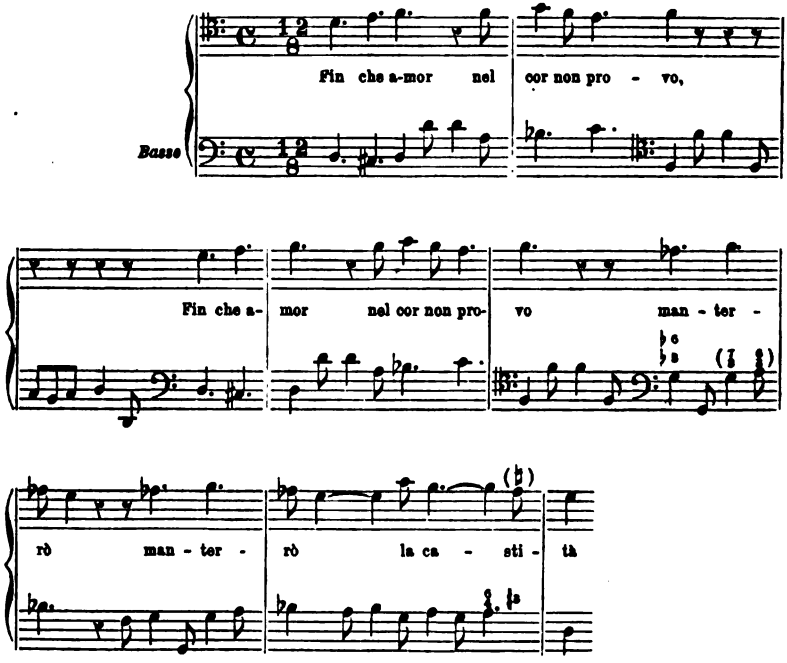
Digitized by Google

ed è veramente tale per tipo. Nell'atto primo, scena 5ª, fa conoscere il nodo della favola:

. . . . . la sorella del re lasciar la corte,
Mettersi li calzoni e fuggir sola,
Prender me per suo servo
Che mai non la conobbi,
Entrar co' vincitori
Nel paese nemico,
Soggettarmi a servire,
Sperare e non trovar felicità,
Dico la verità, mi fa stordire.

L'altro carattere comico è la vecchia nutrice Lucilla; fu interpretata dal *virtuoso del Serenissimo di Parma*, il tenore Antonio Predieri. Il tipo della vecchia si perpetua e si fa necessario nel melodramma: Lucilla, a differenza delle altre, mostrasi più castigata in fatto di costumi, e con un certo andamento di *siciliana*, fa sapere:

Lucilla (atto II, sc. 3ª).



Delbo se ne invaghisce, perchè a lui non dispiacciono i capelli d'argento. Le scene fra questi due personaggi sono lunghe e poco divertenti.

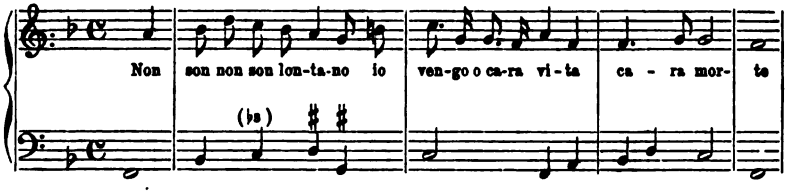
Il recitativo, parte assolutamente drammatica del dramma, dallo Scarlatti, oltre che la perfezione, ne ha il disegno e il colore (1). Studiosissimo della scuola romana (2), accetta la classica cadenza del recitativo italiano, che vuole ben distinto il canto recitato dall'aria, e nel genere serio, la scuola napolitana vi aggiunge poi uno speciale segno armonico (3).

A mio credere, la cadenza è cifra caratteristica di ogni eletto compositore, e, per certi suoi caratteri generali, vi può far conoscere in quale periodo dell'arte egli è vissuto. Così, nel periodo iniziale del melodramma, o per meglio dire della nuova arte monodica, i maestri terminano costantemente la frase, il canto recitato e quello ritmato, con una formula di cadenza, che ricorda le intuonazioni chiesastiche, posano sul *secondo grado* prima di cadere sulla tonica.

Trascrivo all'uopo due esempii, l'uno del Peri, ed è il canto di Orfeo, quando gli è annunziata la morte di Euridice; l'altro del Caccini, quando Euridice sta per recarsi nel fiorito almo boschetto e vi trova la morte. Tutti e due sono cavati dalla notissima *Euridice* del Rinuccini, musicata contemporaneamente da' due cennati maestri.

Euridice. Peri (1600).

Orfeo.



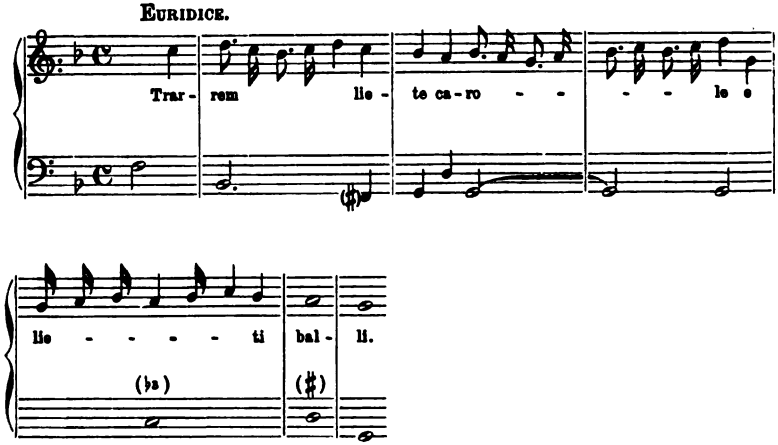
(1) Egli obbligò spesso il recitativo a non iscompagnarsi mai dagli strumenti, ed impropriamente gli si diede il nome di *recitativo obbligato.* Il recitativo, prima dello Scarlatti, salvo rarissimi ed insignificanti esempî, non era sostenuto che dal solo basso, sistema che restò nel genere comico.

(2) Andato a Roma, fu allievo del Carissimi.

(3) Nel parlare del Pergolesi studieremo questa cadenza.

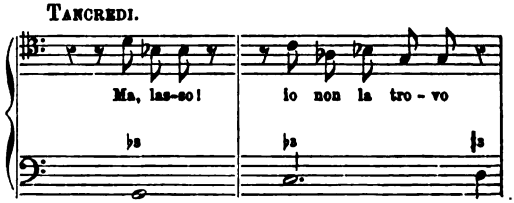
Digitized by Google

Euridice. Caccini.



Nel melodramma in tre atti *Erminia sul Giordano* del compositore violinista Michelangelo Rossi, detto *Michelangelo del violino*, perchè n'era valente suonatore, il recitativo di Tancredi, nel secondo atto, il maestro lo compie, non con la formula degli antichi maestri fiorentini, formula che persiste in tutto il lavoro, salvo l'esempio che qui trascrivo, ma con quella classica del recitativo italiano (1).

Roma, 1625. (La partitura fu stampata a Firenze a cura di Pietro Cecconcelli. Bibl. Naz. di Parigi).



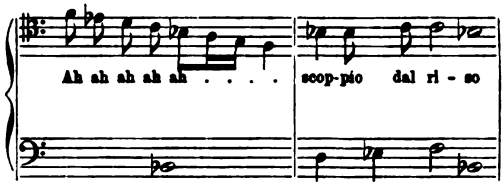
I maestri napolitani, prima dello Scarlatti, non la conoscono.

(1) Il trovarne un solo esempio nella cennata opera, forse il primo, fa supporre o che il maestro vi abbia data poca importanza, o che avesse temuto di romperla del tutto con l'antica scuola. — Vedi *La musica vocale in Italia* del Gevaert.

Digitized by Google

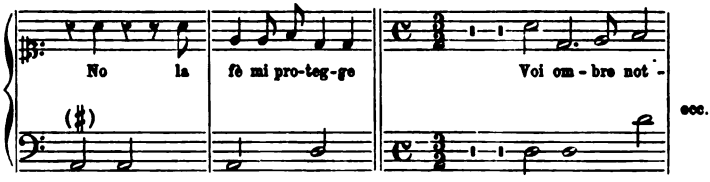
Orontea. F. Cirillo (1654).

Gelone.



Dialogo *Clori e Tirsi*. F. Provenzale (16.....).

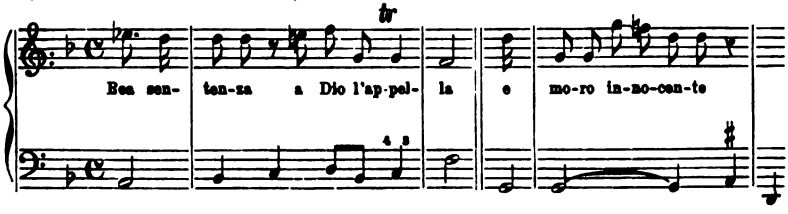
Clori.



Per la verità, il Cirillo, pur posando sul *secondo grado*, si discosta non poco dal fare fiorentino; il Provenzale, invece, v'intercala una notina di *gusto*.

Il Carissimi, nelle *cantate*, genere monodico da camera non poco in voga, con molta cura compone le formule delle cadenze; in quella dal titolo *Maria Stuarda*, trovo due esempii degni di essere ricordati; l'uno, pur posando sul *secondo* grado, parmi espressivo e drammatico per il salto di 7ª che vi s'incontra; l'altro ricorda la cadenza italiana e per la sospensione della voce, e col darvi termine armonicamente.

(Museo Britannico, N. 1265).



Lo Scarlatti fa sua la cadenza italiana, nè più l'abbandona. Essa

Digitized by Google

servirà esclusivamente pel recitativo, sia per distinguerne i diversi incisi, sia per darvi termine e distaccarlo del tutto dall'aria (1).

Il Prigioniero fortunato.

DELBO.

Che ba-gat- tel-la non gli par di dir nien-te a li-be-rar Or-

can-te e-gli non è le- ga-to ma cre-di pu-re a me non è guar-da-to

DELBO (atto I, sc. 5ª).

Di-co la ve-ri-tà mi fa stor-di-re

È facile osservare dagli esempii qui trascritti, che il recitativo va accompagnato in un modo particolare, che è questo: la cadenza non deve essere fatta simultaneamente dall'*accompagnamento* e dalla voce, ma, finita la cantilena, le si dà una conclusione armonica.

A conferma di quanto ho detto, riporterò un esempio del Pergolesi e valga per tutti. Il Pergolesi, pur sostenendo il recitativo con un *basso continuo*, con una grafia più corretta, lascia libera la voce per

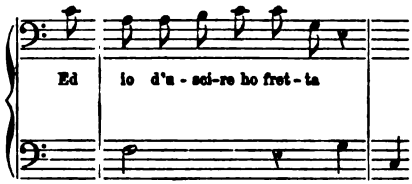
(1) Il lettore, nel leggere questi esempî scarlattiani, gli parrà, tanta n'è la somiglianza con quelli del Rossini, che vi debba seguire o l'aria di *Mustafà*, o il duetto tra *Rosina* e *Figaro*. Dimenticar non si deve che il Paisiello, il Cimarosa e tanti altri non hanno fatto che imitare, nel comporre il recitativo, l'antico maestro.

Digitized by Google

una misura di battuta, per far succedere con indipendenza l'accordo di *quinto grado*, che cade sulla *tonica* (1).

La Serva padrona (primo intermezzo). PERGOLESI (1733).

UMBERTO.

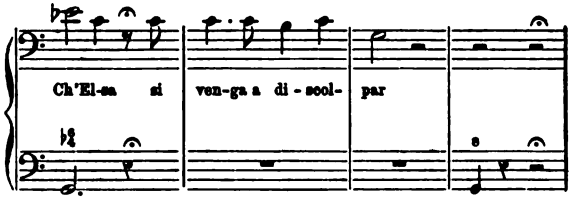


La cadenza classica italiana è tuttora usata. Nè può essere altrimenti, perchè non s' inventa due volte la medesima cosa; inventata che sia, non resta agli altri che perfezionarla.

Il Wagner, nel *Lohengrin*, nel recitativo dell'Araldo: « Ch' Elsa si venga a discolpar », dà termine con la consueta sospensione della voce, per distaccarlo dal canto ritmato della scena seconda:

Lohengrin (sc. 1ª).

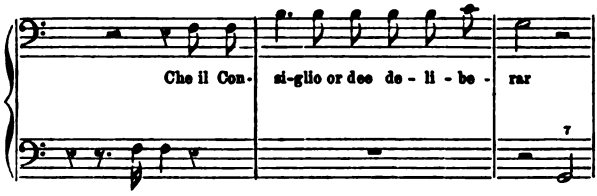
Araldo.



Nell'*Africana*, postumo lavoro del Meyerbeer, questa cadenza s'incontra non poche volte:

Africana (concertato finale 1º). (Parigi, 1865).

D. PEDRO.

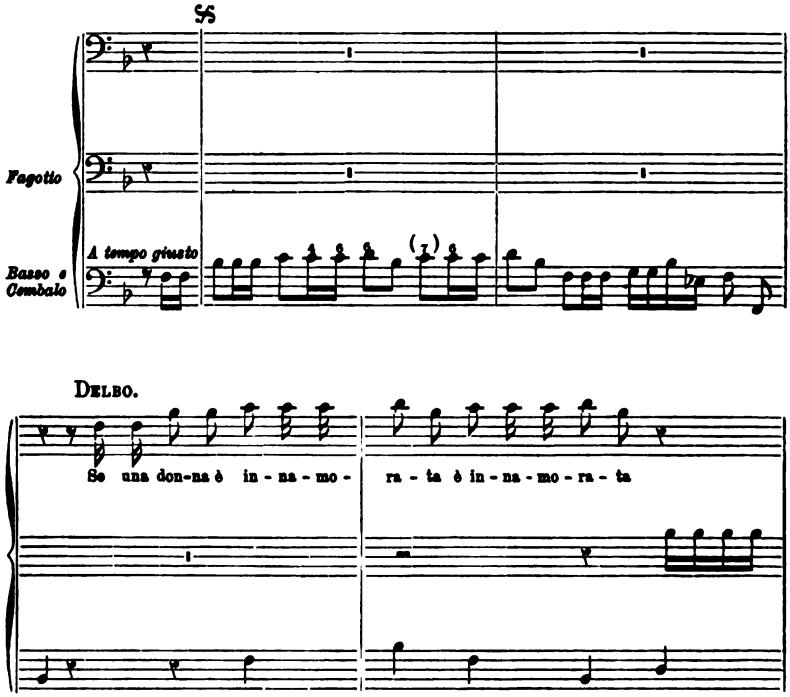


(1) Questa grafia, tacendo de' compositori più a noi vicini, è la medesima di quella usata da ADOLFO HASSE. Vedi l'Oratorio: *I Pellegrini al Sepolcro.*

Digitized by Google

È facile modificare con la grafia pergolesiana, accettata da tutti i maestri compositori, i due esempii di canto recitato dello Scarlatti, ed è necessario farlo ove non si voglia avere nel primo: *non è guardato*, una cadenza non bella, nè rispondente allo scopo; nel secondo: *mi fa stordire*, una erronea relazione armonica tra il canto e l'accompagnamento.

Ritornando all'opera dello Scarlatti, l'aria di Delbo, atto primo, scena 5ª: « Se la donna è innamorata », è tutta una vivace espressione comica, *nota* e *parola*. Ripete opportunamente gl' incisi più arguti e per renderla di espressione grottesca, il fagotto, umoristicamente, segue ed imita la voce. La trascrivo tutta perchè tipica (1).



(1) Il Gevaert nel suo *Nouveau traité d'instrumentation*, edito da Lemoine, Parigi, 1885, pag. 158, dice: La première apparition dans la musique orchestrale remonte au commencement du siècle dernier; on le trouve, sous son nom français, dans l'opéra *Rinaldo* de Haendel (1711). Mais le vieux maître, comme son

Digitized by Google

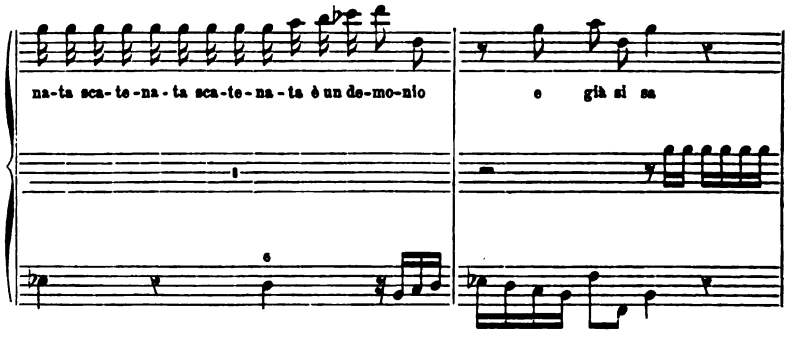
è una fu-ria sca-te-na-ta è una fu-ria sca-te-na-ta è il de-

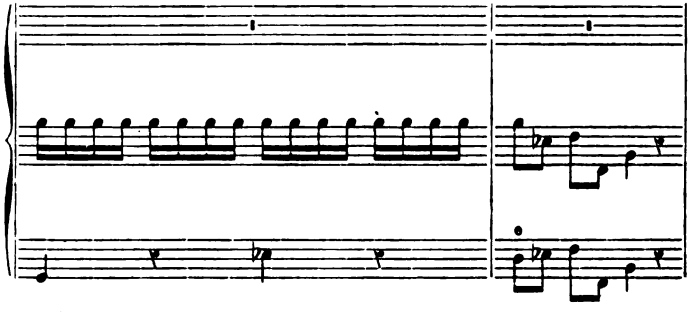
mo - nio è il de-mo - - - nio e già si

sa e già si sa una don-na in-na-mo-ra-ta è una fu-ria sca-te -

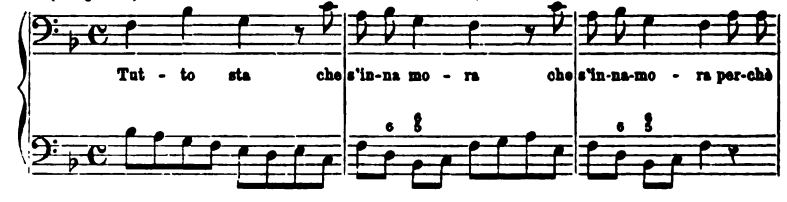
immortel émule Sébastien Bach, n'exhibe le basson que de loin en loin, et presque exclusivement pour renforcer les basses du quatuor. — L'esempio dello Scarlatti è anteriore a quello dell'Haendel di quasi undici anni; non l'usa per rinforzare il basso del quartetto, ma con una evidente intenzione estetica, perchè intuisce che il timbro de' suoni medii del fagotto si adatta all'umorismo, alla caricatura musicale.

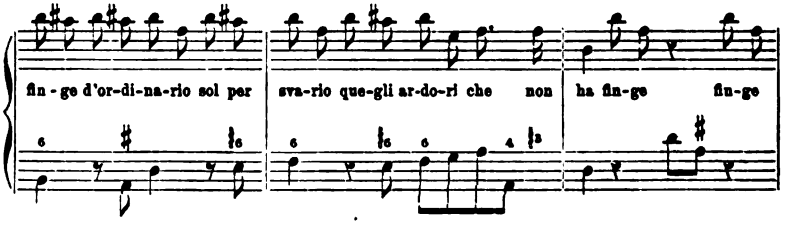
Digitized by Google

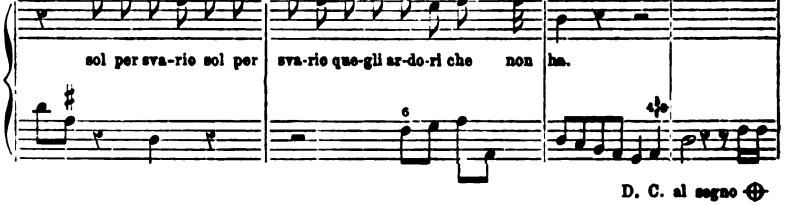




(2ª parte).







D. C. al segno ⊕

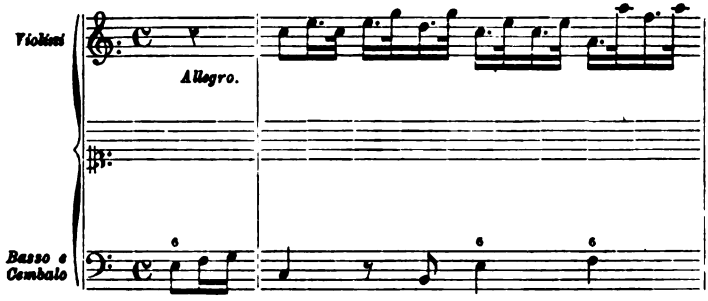
Digitized by Google

Come in tutte le arie di questo compositore, così in quella di Delbo v'è il *Da capo*, che da lui prende il nome di scarlattiano, cioè a dire, il ritorno al motivo principale, dopo la seconda parte, e per quasi sessant'anni e più, tutte le arie furono modellate su quel tipo (1). Non manca il duetto scenico comico. Il Cirillo, a differenza del Cesti, lo compone più artisticamente e con maggiore varietà; lo Scarlatti, pur dandogli una forma più larga, carattere più vivo e dialogato, non lo eleva del tutto ad una espressione lirico-scenica.

Una cantilena tutta civettuola, da ricordare la Vespina pergolesiana, è l'arietta di Lidia nell'intermezzo comico del *Cambise* al terzo atto, scena 16ª (2). Lidia, che tutta si pavoneggia per un ricco vestito che l'adorna, dice al paggio di recarle lo specchio, alla damigella il soffietto (ventaglio) ed il fazzoletto.

Cambise. SCARLATTI (1718 e 1719).

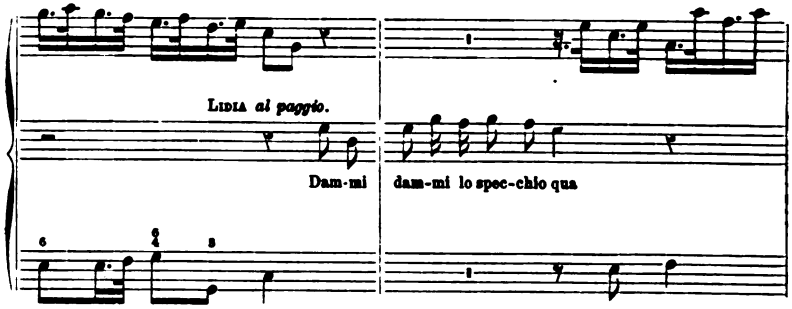
(1ª parte).

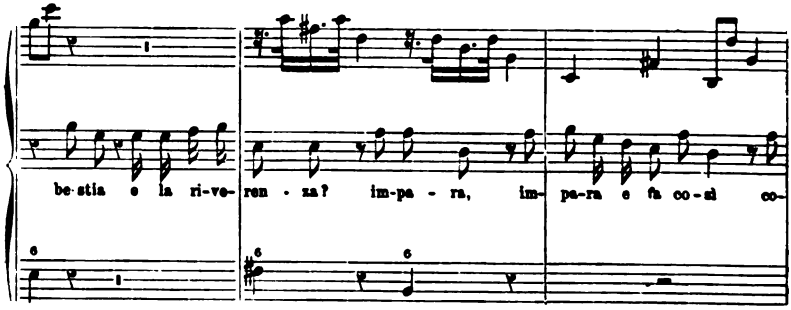


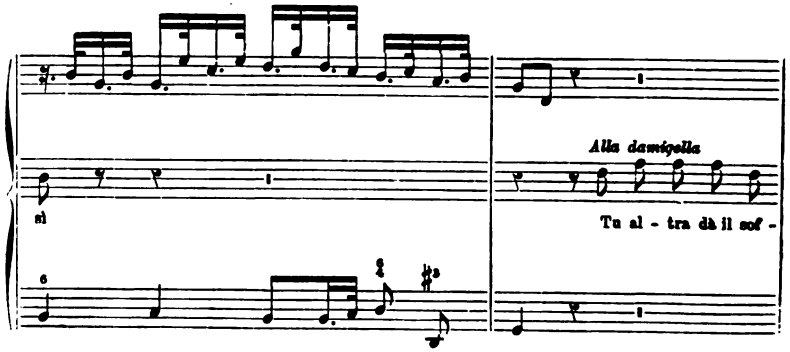
(1) Il *Da capo* è una delle colonne dell'edifizio musicale, e in molte forme musicali è ancora usato. Alcuni dànno il merito di tal trovato al CAVALLÌ. Nella sua opera *Erismena*, 1655, nell'aria all'atto secondo: *Aprite il sereno de' vostri begli occhi*, se vi si legge il *Da capo*, osservo che la seconda parte dell'aria non si distacca e ne differisce dalla prima per giustificarne la ripetizione. Lo Scarlatti termina la seconda parte in una tonalità analoga alla prima e differisce quella da questa per varietà armoniche e melodiche. Come pel recitativo obbligato, così pel *Da capo*, lo Scarlatti ne dà il suo speciale esempio nell'opera *Teodorù*, eseguita in Roma nel 1693.

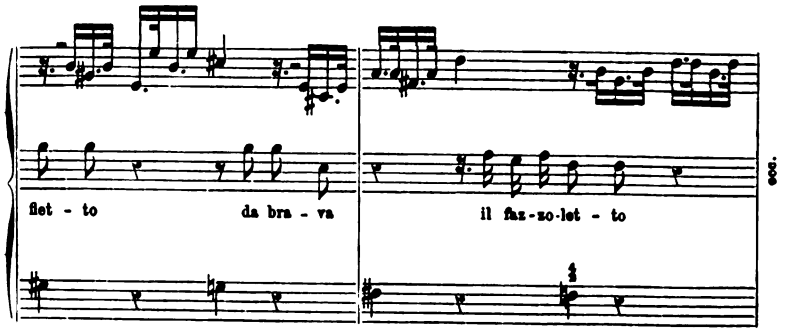
(2) *Cambise*, dramma in tre atti di DOMENICO LALLI, musica del Cavaliere ALESSANDRO SCARLATTI — Opera 111, rappresentata sulle scene del teatro S. Bartolomeo con intermezzi buffi. In prima pagina v'è la data del 1719, al secondo ed al terzo atto è segnato, invece, l'anno 1718.

Digitized by Google





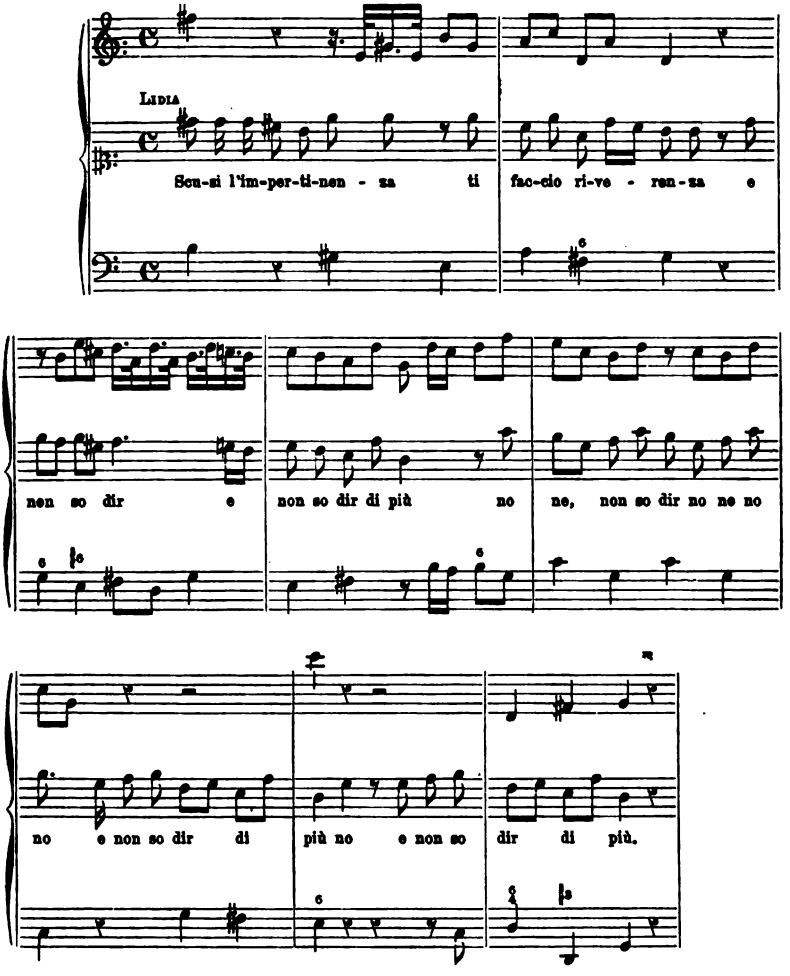




Digitized by Google

Trascrivo la chiusa della 2ª parte dell' aria, che ricorda, sia pur da lontano, quella di Tibrino del Cirillo (1).

(2ª parte dell'aria di Lidia).



(1) Temo che si possa credere che questi richiami sieno fatti a scopo di appunti e di mende. È il contrario. Come nella biologia, la scienza della vita, la natura non procede a salti e dalla cellula si arriva all'uomo, mercè una immensa catena di esseri, così è nell'ordine della vita intellettiva. L'artista eccezionale si distingue sol perchè forma e comprende in sè più anelli della progressiva catena artistica, ma il primo anello congiunger si deve a quello che immediato lo pre-

Digitized by Google

Per compiere il breve esame sulla espressione comica dello Scarlatti, trascrivo un frammento del duetto tra Lidia e Sergio, nella medesima opera, che è fra i migliori.

Finale 1°.

Violini

Allegro.

Sergio

Si-gno-ra Li - dia, Si-gno-ra Li -

Basso e Cembalo

Lidia

Par - la par - la che vuoi? che vuoi?

ecc.

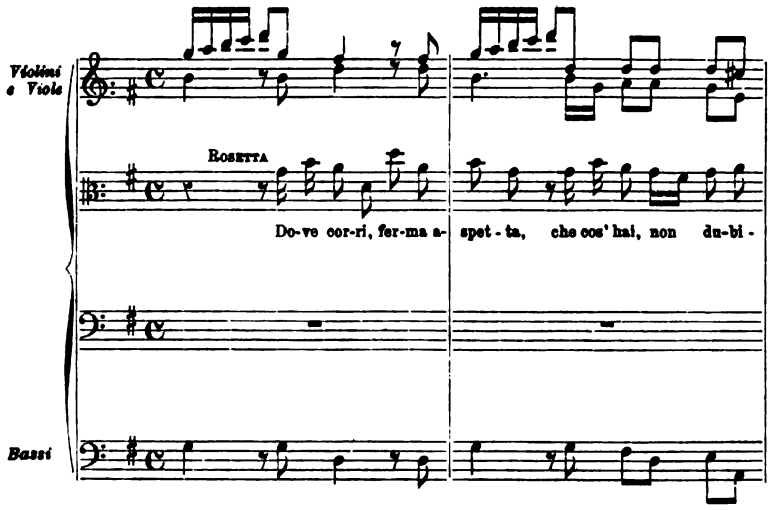
dia. Gli a-mo-ri tuoi.

cede. Sono recisamente evoluzionista. Isolare un'opera d'arte è dimenticare la storia, spezzare le tradizioni, e quello che è peggio, far nascere uno smodato desiderio di originalità, da far credere possibile che possa uscire dal cervello un'opera artistica tutta di un pezzo, come il *fiat lux* della Bibbia. È bene che si sappia che non è possibile muoversi nel campo dell'arte senza urtare il piede a qualcheduno; che il progresso è nel *continuare*, nè basta andare innanzi, è necessario restare in piedi, chè se cadi supino, l'antico ti avanzerà sempre; in ultimo, tutto ciò che è umano è antico, ed il nuovo spesso strano. L'arte è il verde virgulto dell'annosa quercia.

Digitized by Google

Lo Scarlatti, abbandonando il vecchio ritornello della canzone, forma iniziale melodica, avanza i suoi predecessori, perchè associa bene la parola al canto ed evita le cadenze da salmodia, i disegni cascanti ed incolori, segna il tipo dell'aria buffa e di quella giocosa, considera l'Orchestra, indubbiamente quantità drammatica (1).

I suoi allievi: Nicola Fago (2), Gaetano Greco, Franc. Durante, il maggiore di tutti, ed Ignazio Gallo furono a preferenza contrappuntisti e compositori da chiesa. Francesco Mancini e Carmine Giordano scrissero degl'intermezzi comici, ma niente di notevole presenta la loro musica. Solo riporterò, per la storia del duetto scenico, un frammento di quello tra Rosetta e Masorco, finale dell'atto primo dell'opera *La vittoria dell' amor coniugale* del Giordano, rappresentata il 15 dicembre 1712 sulle scene del teatro S. Bartolomeo (3).

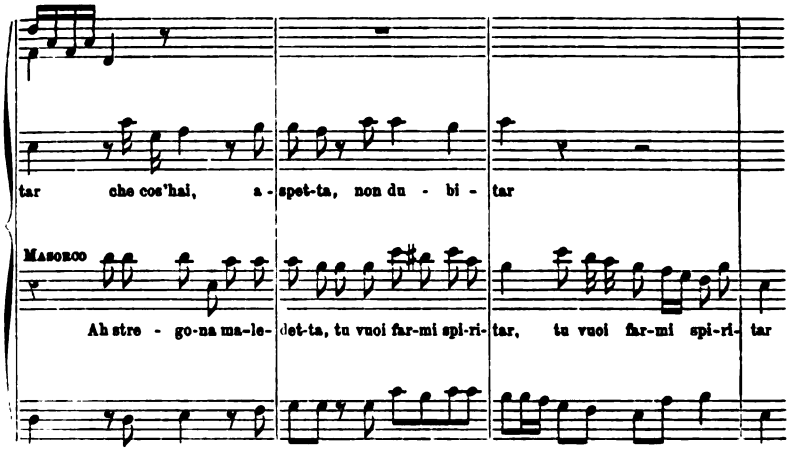


(1) La bellissima melodia *Povera pellegrina*, che molti credono una cantata per camera, è nel *Prigioniero fortunato*. Nel dar termine a questo mio studio, avrò occasione di ricordare l'illustre maestro.

(2) Il Fago, all'età di 17 anni, ebbe a maestro lo Scarlatti nel Conservatorio de' Poveri di G. C.; passato a quello della Pietà de' Turchini, continua i suoi studî nella scuola del Provenzale. Vedi *La Scuola musicale di Napoli*, di Franc. Florimo, vol. II, pag. 176.

(3) Nel libretto è detto che il recitativo e le scene buffe ed alcune arie sono composizioni del molto giovine maestro Car. Giordano. È molto popolare una sua

Digitized by Google



Il giovine compositore, in questo pezzo, avanza i suoi contemporanei, e per l'inizio della melodia, e per la espressione prelude al Pergolesi.

***

Il predecessore immediato del Pergolesi è Leonardo Vinci. Saverio Mattei, nell'elogio del maestro Jommelli, ricordando il Pergolesi, osserva che l'esattezza storica dovrebbe dare il luogo di primo riformatore del gusto a Leonardo Vinci, che nella *Didone*, nell'*Artaserse* e nel *Catone* precede il Pergolesi. Questo per l'opera seria, per la buffa dialettale, le *Zite 'ngalera* (1); la più antica a noi pervenuta fu composta dieci anni prima di quella del Pergolesi: *Lo frate nnammorato.*

Il Vinci, a differenza di molti altri artisti, ha nell'arte nome inferiore al merito effettivo.

Nato a Strongoli in Calabria, nel 1690, ammesso nel Conservatorio

---

Cantata pastorale: Ninna-Nanna, coro e solo. L'ultima aria con coro a modo di Ninna-Nanna è molto pregevole, specie per alcuni recitativi che preparano il canto ritmato. Da anni ed anni viene eseguita nella Novena del Natale nella chiesa di S. Domenico Maggiore in Napoli.

(1) Nel nostro Archivio si conserva l'autografo del lavoro del Vinci, ed il maestro, in prima pagina, scrive di averlo terminato il 20 novembre del 1721. Il Florimo, non so perchè, lo dice rappresentato nel 1721.

Digitized by Google

de' Poveri di G. C. (1), ebbe a maestro Gaetano Greco, a condiscepolo il Pergolesi, che lo doveva vincere nell'arringo melodrammatico, e muore a quarantadue anni, mentre gli sorrideva splendido avvenire; l'ultimo suo lavoro, *Artaserse,* fu eseguito nel teatro S. Bartolomeo nel 1733, dopo la sua morte.

Un avvenimento ed un avvenimento funesto, storico o leggendario che sia, n'è la causa.

Per dimenticare una signora romana, da lui teneramente amata, nel 1728, veste l'abito da frate nella Congrega del Rosario nel chiostro del monastero di S. Maria a Formiello in Napoli. Vi scrive due oratorii: *La protezione del Rosario*, eseguito nel 1729, e *La Vergine addolorata*, nel 1731. Non raggiunge lo scopo desiderato, perchè non solo non la dimentica, ma si compiace ricordare che quella donna non fu restia al suo amore. Un parente di lei, che in quel tempo trovavasi in Napoli, sdegnato del libero parlare del maestro, se ne vendica facendolo avvelenare in una tazza di caffè. Fu celato il misfatto, con l'affermare che il Vinci era morto repentinamente.

Il calabrese non fu uno stinco di santo; di animo irrequieto, geniale e piacevole della persona (2), ebbe a goderla la vita, e, non di rado, mostrasi combattuto da opposti sentimenti. La sua fama di bravo compositore comincia con l'opera buffa dialettale. Suoi primi lavori furono: *Lo cecato fauso*, e *Le doje lettere*, rappresentati nel 1719, che disgraziatamente andarono smarriti. Nel preferire il nuovo genere si trovò molto in contatto con la nuova rifioritura di cantanti tutti napolitani e popolari, buontemponi e spensierati. Noto fra questi: Gio. Corrado, Gae. Bottoniello ed il favorito De Falco, e fra le prime donne, vivaci anch'esse: Mad. Conti, Teres. Sellitto e Rosa Cirillo.

---

(1) L'Ospizio fu fondato da Fra Marcello Fossataro della città di Nicotera, intorno al 1590, a scopo di raccogliere fanciulli abbandonati che erano istruiti da due maestri, l'uno di grammatica, l'altro di canto. E come il Fossataro, nell'andare accattando per la città a vantaggio di quei reietti, dava il grido: Fate carità a' poveri di Gesù Cristo, il Conservatorio ebbe nome perciò di *Pauperum Jesu Christi Archiepiscopale Collegium.*

(2) Nella copia a stampa della commedia *Le Zite 'ngalera*, carnevale del 1722, nella dedica che fa G. Fulci, forse l'impresario, a Lidia Spinola, di Sulmona, Viceregina, nota: ca cierte bote (alcune volte) è meglio a sentire quatto chiacchiere de n'aggraziato picciottolo (è meglio sentire un lavoro di grazioso e giovane artista) che centomila sentenzie de no gruosso letterummeco (che centomila sentenze di un gran letterato).

Digitized by Google

L'*aggrasiato picciottolo* del Vinci scrive per questa camerata di comici nove opere dialettali (1). Perchè di natura prestante, di facile e pronto ingegno, egli si appalesa non come un compositore, per cui l'arte è meccanismo, tecnica perfezionata, ma come quello che conosce che può e deve rendere i diversi stati dell'animo umano. L'aria di Cleofide: « Se il ciel mi divide dal caro mio sposo », nell'*Alessandro nelle Indie* (1729), ha una espressione sì viva ed umana, che prova ad evidenza, come il freddo del chiostro non potette affievolire in lui il ricordo de' suoi romanzeschi amori.

***

Successore di mediocrissimi maestri nel genere buffo, come l'Orefice, il Mauro ed il De Falco, non può dirsi che partito abbia tratto dal loro modo di comporre, essendo ignoti i lavori di quelli (2). Nasce nell' orbita scarlattiana il Vinci, e ciò non è da mettersi in dubbio; e, probabilmente, i suoi primi lavori giovanili, a noi non pervenuti, in quella si dovettero muovere.

Nelle *Zite 'ngalera*, quarto lavoro teatrale, il Vinci ha fisonomia propria, e lo vedremo.

Il nodo della favola è la fanciulla tradita, che segue il traditore travestita da uomo. Carlo Gelmino, dopo avere amato Belluccia, l'abbandona. Per fuggire lo sdegno del padre, un capitano di galera, cerca nascondersi prima in Napoli, poi in Vietri. In questa città si

(1) 1719, *Lo cecato fauso* del Piscopo, e *Le doie lettere* di anonimo poeta. 1720, *Lo Scassone*; 1721, *Lo Barone de Trocchia*, tutte e due del poeta Oliva; 1722, *Le Zite 'ngalera* del Saddumene, e *Lo Castiello sacchiato* dell'Oliva; 1723, *Lo labberinto* del Saddumene; 1724, *La mogliera fedele*, e *Don Ciccio*. Altri biografi menzionano: 1721, *Le feste napolitane;* 1722, *La festa di Bacco*, una commedia pastorale. Di tutte le annoverate opere del Vinci, la sola a noi pervenuta è quella intitolata *Le Zite 'ngalera*. A titolo di curiosità trascrivo quanto ho letto in seconda pagina del libretto: *Pubblio Cornelio Scipione;* è una osservazione probabilmente segnata dall'impresario in bel carattere rotondo: Per la musica di quest'opera, gl' impresarii fecero molto guadagno, con riponerci, per ogni sera che s'è rappresentata, le spese!... L'autore della musica è il Vinci, il teatro S. Bartolomeo, 1722. — Il Florimo segna la data del 1724, ma è un errore. — L'opera del Florimo dovrebbe essere tutta riveduta e corretta.

(2) Sarei pel no! Il Mattei nel cennato *elogio* del Jommelli afferma che la melodia de' contemporanei del Vinci è di una puerile semplicità.

Digitized by Google

invaghisce di Ciomma Palummo, ma questa lo respinge, perchè è presa d'amore per Peppariello. Peppariello non è nè più e nè meno che Belluccia, non riconosciuta da Carlo sì per gli anni trascorsi, sì perchè veste da uomo. Di Ciomma altri ancora sono invaghiti, Titta Castagna figlio di Meneca ed il barbiere Colangelo. Ciomma, nulla sapendo dell'amore che Colangelo nutre per lei, lo prega a voler far rimuovere Peppariello dalla sua determinazione. Colangelo pazientemente promette di parlare col finto Peppariello, sperando che Ciomma possa essere da lui riamata. Peppariello, interrogato da Colangelo, argutamente fa conoscere:

So sciore (fiore)
Senz'addore, (odore)
Arvolo (albero) sicco, asciutto,
E Ciomma vò no frutto
Ch'io non le pozzo dà.

In un continuo via-vai di personaggi, in un succedersi di scene equivoche e buffonesche, talvolta sentimentali, si disegna l'orrida vecchia, la vedova Meneca Vernillo, rappresentata dal De Falco. Perchè innamorata di Peppariello, l'assillo dell'amore la fa essere dispettosa e malcontenta. Nei finali scenici a più personaggi, quello del primo e l'altro del secondo atto, ora per una ragione, ed ora per un'altra, schiamazza e grida. Bersaglio alle sue contumelie è Colangelo, che di rimando le ripete il *ritornello*: « vecchia, vecchia, mascarone ».

Termina la intrigata azione con l'arrivo del padre di Belluccia, il capitano Federico Mariano, il solo che parli l'italiano. Il capitano, in sulle prime, vorrebbe punire tanto la figlia quanto il traditore Carlo; ma alle incessanti preghiere di tutti perdona. Belluccia, che ha ripigliato il suo aspetto di donna, è lieta, perchè, dopo tante traversie, ritrova in un punto il padre e l'amato Carlo.

Il Saddumene, il poeta della favola, è forse il primo ad introdurre nell'opera buffa lo elemento romantico. Ciò mi fa sovvenire, in senso inverso, quanto fecero i poeti melodrammatici dopo il Rinuccini, con l'intercalare l'azione seria con scene comiche. L'una vale quanto l'altra innovazione. Mi raffermo sempre più nel credere, che, sin da' primordî dell'opera in musica, fu intesa la necessità di

Digitized by Google

rendere la vita qual'è, tutta fatta di contrasti, anche nelle azioni sceniche (1).

Nell'avvenire dell'arte melodrammatica parmi che non sia per trattarsi più nè di opera seria, nè di opera buffa. Libero da ogni convenzione, senza proposito di voler seguire questa più che quella scuola, veristica o romantica, nobile o plebea, nel melodramma sarà per isvolgersi un'azione scenica che amalgamerà l'uno e l'altro genere insieme. Il maestro del dramma, Shakespeare, lo ha già insegnato da un pezzo! Proprio nel periodo metastasiano si svolge rapidamente l'opera buffa ed il suo piacevole sorriso mostrasi quando v'era, politicamente, da sorridere poco. Fu necessità morale, oppure artistica?....

Rimpicciolito il dramma ad un succedersi di arie e ciò per secondare gli smodati capricci dei musici e cantatrici, lavoro principale del poeta drammatico fu quello di mostrarsi buono economo nel distribuire non meno di due *arie* per ogni personaggio, e pe' più valenti virtuosi sempre qualcuna di più, ancorchè l'orditura della favola non lo comporti (2).

La grande attività della nostra scuola, vivacità e movimento, liberale nel sentire, fu per la espressione comica. E la scuola fu popolare e tipica, perchè elevò a forma d'arte il sentire del popolo, il *volgare*, che non è più tale, quando ha intenti estetici (3). Volgare

---

(1) Nella vita s'intrecciano e si alternano dolore e gioia, mestizia e ilarità, il serio e lo scherzevole, l'ideale e il reale. Allorquando codesti fenomeni si concepiscono in modo da produrre una data espressione estetica, il bello ha una maniera propria e particolare di manifestarsi.

(2) Vedi Parte prima, Ragionamento secondo: *Dei vizii e dei difetti del moderno teatro*, di Lauriscoo Tagiense Pastore Arcade. Roma, MDCCLIII.

(3) Quando un'arte degenera, un non so che di sano e di umano, per quanto volgare, resta nel sentimento popolare. Nel secolo XVI, fra le poche espressioni musicali che si distaccano abbastanza dalle liturgiche e scolastiche forme del tempo, vanno ricordate le *Canzoni villanesche alla napolitana*, o *Villanelle*, e quelle composte di proposito nei *Balletti comici*. Vedi i lavori nel genere di Bald. Donato, *Il bell'umore*, a 5 voci, Venez., 1551, e *L'innamorato*, similmente a 5 voci, Venez., 1581. Questo piacevole spettacolo non è molto noto, nè ben studiato, ed a me sembra che abbia contribuito non poco alla invenzione del melodramma in generale, in particolare all'opera in Francia. In qualche *Ballo*, oltre ad allietare la rappresentazione, la danza, il coro e canzonette caratteristiche, sieno pur nenie da frate, si trovano esempî di soliloquî e di dialoghi

Digitized by Google

è quel non so *che* d'imperfetto e di caratteristico che ha la natura umana, e vive nel pensiero, nel linguaggio, negli atti e ne' costumi.

Un'arte non sarà mai del tutto accessibile al pubblico, se non avviva, abbella il *volgare*. Quando questo manca, avremo o il freddo scolastico, o la noia del sublime (1).

(Continua).

N. D'ARIENZO.

---

cantati. Vedi il ballo *La Regina* di Beaulieux e di Salmon, rappresentato in Parigi nel 1581. Il soliloquio è di Teti: *L'or d'amour;* il dialogo tra questa e Glauco: *Et qui est cette Nymphe?*

(1) Il Wagner, nel preferire la leggenda, che gli pare più adatta all'indeterminato della musica, cerca, per quanto è possibile, d'incarnare tipi viventi, e ricorre, qualche volta, allo elemento comico; il che a preferenza ha fatto nel *Vascello fantasma*, nel *Parsifal* e nel *Sigfrido*. Il giovine Sigfrido, per quanto i fati lo abbiano predestinato a compiere grandi fatti, non tralascia di essere un tipo comico. A far vivo il fantastico demonio concorre il sarcasmo, l'umorismo, la nota comica. Incarnazione maggiore musicale, per dir così, è quella di Bertramo nel *Roberto il Diavolo*. Per finire, temo di uscire dall'argomento, il Mozart, il tedesco italiano, di quanto non mostrasi più innovatore ed umano nel *Don Giovanni* e nelle *Nozze di Figaro* che nella *Clemenza di Tito*?

Digitized by Google

Les " Oratorios „ de Carissimi.

Il pourra paraître étrange que dans une Revue Italienne, ce soit un Français qui vienne parler d'un maître romain. Nous devons donc tout d'abord tenter de justifier cette singularité apparente, en précisant à l'avance le sujet très limité de cette étude.

Toute la vie de Giacomo Carissimi s'écoula en Italie (1). Toutes ses œuvres y furent composées, et aucune d'entre elles n'eut à l'origine d'autre destination que les églises, les concerts ou les théâtres de sa patrie (2); mais sa gloire fut, de son vivant même, portée bien au-delà des Alpes, et dans le nombre considérable de ses productions, quelques-unes, conçues dans une forme nouvelle, se trouvèrent répondre d'une façon si frappante aux tendances naturelles de l'esprit français, qu'elles devinrent pour ainsi dire plus populaires et plus fécondes dans le Paris de Louis XIV que dans la Rome des Papes. La preuve de ce fait ne réside pas seulement dans les mentions que des écrivains du XVIIe siècle ont faites du nom de Carissimi et du titre de quelques-uns de ses *Oratorios*: on la trouve surtout dans le nombre des copies françaises de ces ouvrages célèbres. Aucun d'eux n'ayant été publié par leur auteur, et tous les manuscrits originaux qui les renfermaient paraissant à jamais perdus,

(1) Il était né, croit-on, en 1604, à Marino, fut maître de chapelle à Assise, et prit en 1630 le même emploi dans l'église St Apollinaire, dépendance du collège germanique (collège des jésuites) à Rome. Jusqu'à sa mort, arrivée en 1674, il ne quitta pas ce poste.

(2) On a retrouvé au Liceo musicale de Bologne le livret d'un opéra de Carissimi, *le Amorose passioni di Fileno,* joué en 1647 à la Casa Casali.

Digitized by Google

c'est sur les copies contemporaines que doit uniquement se baser leur étude. Dans les pages qui vont suivre, nous nous proposons de dresser, pour la première fois, le catalogue des manuscrits que possèdent les bibliothèques françaises; nous essaierons ensuite d'examiner les œuvres elles-mêmes, et d'indiquer l'influence immédiate qu'elles ont exercée, ainsi que la place qu'elles occupent dans le développement historique de l'art.

I.

Un seul des manuscrits contenant des *Oratorios* de Carissimi a été jusqu'à présent l'objet d'une description malheureusement incomplète: c'est la copie, d'origine française, qui figurait dans la collection d'Aristidè Farrenc, et que M. Chrysander fit acheter, le 19 avril 1866, lors de la vente aux enchères de cette collection (1). Le savant écrivain allemand prit ce manuscrit pour unique base de l'édition de quatre *Oratorios* de Carissimi, qu'il fit paraître en 1869 (2) et de l'étude analytique dont il commença la publication en 1876 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, mais qu'il interrompit brusquement après avoir décrit trois seulement des onze compositions contenues dans le volume (3). Dans l'intervalle, M. Chrysander avait déposé le manuscrit à la bibliothèque de Hambourg. Son travail inachevé suffit à nous apprendre que le manuscrit forme un volume de 392 pages; qu'il a été exécuté par un copiste français, d'après un modèle conforme à un original italien (M. Chry-

(1) Dans le *Catalogue de la bibliothèque musicale de feu M. A. Farrenc*, Paris, Delion, 1866, in-8°, ce manuscrit est indiqué sous le n° 766 (page 67) avec la note suivante: « Les derniers feuillets du *Diluvium universale* ont été déchirés. On sait que les œuvres de Carissimi sont rares. Ce curieux MS, d'une belle copie du XVII° siècle, a appartenu à Joseph-Marie Terray, conseiller au Parlement, dont les armes sont collées à l'intérieur ».

(2) *Denkmäler der Tonkunst. II. Carissimi's Werke, hrsg. von Fr. Chrysander. Erste Abtheilung, Oratorien* (*Jephté, Judicium Salomonis, Baltasar, Jonas*). Bergedorf, s. d. D'autres exemplaires portent: Leipzig, Rieter-Biedermann, a. d. (1871), in-8°, 123 pages. Au bas du titre, un avis promet une seconde livraison, contenant d'autres oratorios et une préface: cette seconde livraison n'a pas paru.

(3) *Die Oratorien von Carissimi*, cinq articles, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung, neue Folge*, t. IX, 1876, p. 67 et suiv.

Digitized by Google

sander se base pour cette affirmation sur le choix des clefs employées dans les parties de violon et de soprano); qu'il ne contient point de chiffrage à la basse; et que les onze compositions s'y trouvant renfermées sont divisées, dans la table des matières, en *Oratoires* et *Histoires*, la première catégorie comprenant: *Judicium*, — *Diluvium universale*, — *Judicium Salomonis*, — *Lamentatio damnatorum*, — *Felicitas beatorum*, — *Martyres*, — *Dives malus*, et la catégorie des Histoires contenant: *Jonas*, — *Jephté*, — *Ezechias*, — et *Baltazar*.

Fétis (1) a donné des *Oratorios* de Carissimi existant en manuscrit à la bibliothèque nationale de Paris une liste inexacte, d'après laquelle on est forcé de conclure qu'il s'est borné à copier hâtivement les indications d'un ancien catalogue, sans en vérifier la justesse, et sans s'inquiéter de connaître les œuvres elles-mêmes.

Ces œuvres ne sont pas contenues dans un seul volume, mais forment une série de neuf cahiers (2) de très petit format, qui proviennent de la collection de Sébastien de Brossard, offerte en 1725 au roi Louis XV, et versée aussitôt à la bibliothèque royale. La collection de Brossard fut pour la plus grande partie formée de 1687 à 1698, pendant le séjour de son propriétaire à Strasbourg (3); les *Oratorios* de Carissimi sont portés sans indication de provenance au catalogue que Brossard dressa, l'année de la remise de son « cabinet » au roi (4). Sur chacune des partitions, il avait ajouté un numéro d'ordre, la mention du nombre des voix, et parfois, comme nous le verrons, une note spéciale. Les pièces sont copiées sur du papier de format in 8° oblong, réglé à 8 ou à 10 portées. Elles sont classées dans l'ordre suivant:

I. *Historia di Job.* — De la main de Brossard: « Ouvrages de Carissimi. Je la crois de Carissimi. A 3 voc. C. A. B. » 8 feuillets. (Cote actuelle, Vm[1], 1468).

---

(1) *Biographie univ. des musiciens*, 2e édit., t. III, p. 190.

(2) Nous verrons tout-à-l'heure qu'à l'origine le nombre de ces cahiers était de dix.

(3) Voy. notre étude sur *Séb. de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile*, extr. du tome XXIII des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, 1896, in-8°.

(4) *Catalogue des livres de musique.... qui sont dans le cabinet du Sr Séb. de Brossard*, etc., p. 333 (ms. de la bibl. nat.).

Digitized by Google

II. Sans titre. — De la main de Brossard : « Carissimi. *La plainte des damnes.* A 3 voc. A. T. B. cum 2 Violinis et organo ». 12 ff. — (Vm[1] 1469).

III. *Historia di Esechia.* — « Carissimi... a 4 voc. C. A. T. B. cum 2 VV. et organo ». Cette note de Brossard est inexacte, car le chœur final est à 5 voix, avec 2 *canti.* 12 ff. — (Vm[1] 1470).

IV. *Il Giudizio di Salomone del Carissimi.* — Ce titre est de la même main que le manuscrit ; Brossard n'a ajouté que le numéro et le nombre des voix : « à 4 voc., 2 VV. et organo ». 14 ff. — (Vm[1] 1471).

V. *Historia de Baltasar.* — « à 5 voc., 2 VV. et organo ». 26 ff. — (Vm[1] 1472).

VI. *Historia Davidis et Jonathae.* — Manuscrit d'une autre écriture. Brossard y a inscrit cette note : « à 5 voc. CC. A. T. B. con 2 Violini et organo. Je doute fort que cette histoire soit de Carissimi, le stille en est tout-à-fait françois ». 8 ff. — (Vm[1] 1473).

VII. *Historia di Abraham et Isaac.* — « Carissimi. A 5 voc. ». L'écriture est la même que pour le n° VI. 8 ff. — (Vm[1] 1474).

VIII. *Historia di Jepthé* (sic). — « Carissimi. A 6 voc. C.C.C. A. T. B. et organo ». 23 ff. — (Vm[1] 1475).

IX. Le numéro IX existait sous le titre du *Jugement dernier*, lorsque Brossard fit la remise de sa collection au Roi ; Fétis l'a mentionné ; mais il manque aujourd'hui à la Bibliothèque nationale.

X. *Historia Divitis Carissimij.* — « à 8 voc. ou 2 chœurs, cum 2 violini et organo ». 47 ff. — (Vm[1] 1476).

M. Chrysander va nous offrir le point d'appui nécessaire pour fixer la provenance probable de ces manuscrits : « Si l'on retrouvait, dit-il, « un manuscrit italien (des *Oratorios* de Carissimi), le soprano se- « rait certainement en clef de discant (clef d'ut 1ère ligne) et non « en clef de violon (clef de sol 2e ligne). Il n'y avait que les Fran- « çais qui se servissent pour la voix la plus aiguë de la clef qui « lui convient le mieux, la clef de violon » (1). Puisque ce principe a servi à M. Chrysander pour démontrer la provenance française du manuscrit de Hambourg, il peut nous servir pour affirmer l'ori-

(1) *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1878, col. 370.

Digitized by Google

gine italienne des manuscrits de la bibliothèque nationale, puisque le soprano y est noté selon l'usage italien, sauf toutefois le rôle d'Isaac dans l'*Historia d'Abraham et Isaac*, et celui d'un des soprani, dans l'*Historia Divitis*. Quelques inscriptions en français, telles que les mots « chœur » ou « tournez », apparaissent comme des additions postérieures. Nous reviendrons plus loin sur la question du chiffrage de la basse continue dans les copies anciennes d'*Oratorios* de Carissimi: il doit nous suffire de mentionner ici que six sur neuf des manuscrits que nous venons de cataloguer portent des chiffres à la basse: les trois exceptions sont *Ezechias*, *Jephté* et l'*Historia Divitis*.

La bibliothèque nationale possède, sous la cote Vm[1] 1477, une seconde copie de *Jephté*, dont l'écriture hâtive et irrégulière présente les caractères de celle de Charpentier, excellent maître français, propre élève de Carissimi. Cette copie, de format in-4° oblong, a été exécutée d'après un manuscrit italien. Sa partie de basse est chiffrée. Le dernier feuillet manque.

A la même bibliothèque existe encore une copie ancienne de *Baltasar*, contenue dans un grand recueil in-folio de motets à plusieurs voix, émanant de maîtres français de la première moitié du XVIIe siècle. *Baltasar*, qui porte seulement pour titre « à 5 voci con symphonia del Sig[r] Carissimi » (1), commence au fol. 223 r°: mais le copiste, introduisant cette œuvre après coup dans les pages restées d'abord vides, a mal pris ses mesures, et a dû reporter la fin aux ff. 87 et 88. Sa copie est exécutée d'après un modèle italien; plusieurs légendes explicatives y sont même en langue italienne (2). La basse est chiffrée. Ce manuscrit est coté Vm[1] 1171.

Le manuscrit 16114 de la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris est un bel in-folio italien de la fin du XVIIe siècle, contenant vingt-cinq morceaux de Carissimi. Il a été exécuté pour un prélat anglais dont le blason surmonté d'une mitre et accompagné de la devise « Man maket man », est dessiné dans la lettre initiale du premier morceau. Les pièces de ce recueil appartenant

(1) La table des matières, plus récente, porte: « Historia Baltasar Rex Assiriorum ».

(2) « Sinfonia » — « Sinfonia di sopra e poi: *et ecce*, solo », etc.

Digitized by Google

de près ou de loin à l'*Oratorio* sont: *Lucifer*, à une voix et basse; — « Exsultabunt », à 3 voix et basse (*Felicitas beatorum*); — « Turbabuntur impij », à 3 voix et basse chiffrée (*la Plainte des damnés*); — « A solis ortu » (*le Jugement de Salomon*), sans les symphonies.

Nous mentionnerons enfin le manuscrit 58 de la Bibliothèque de Versailles, in-folio de 86 ff. d'une belle écriture française de la fin du XVIIe siècle, exécuté (le choix des clefs servant toujours de guide) d'après un modèle italien. Quatre compositions sont contenues dans ce volume: *Jephté* (avec le nom de Carissimi ajouté postérieurement); — *L'Enfant prodigue*, sans nom d'auteur (c'est un des *Oratorios* de Charpentier); — *Jonas*; — et un petit morceau à 3 voix, « Vir frugi et pater familias » sur lequel le copiste a inscrit le nom de Carissimi. Dans ce manuscrit, la basse est chiffrée, et deux parties de violon sont ajoutées aux chœurs de *Jephté*.

La liste des *Oratorios* de Carissimi contenus dans les manuscrits des bibliothèques françaises et dans le manuscrit d'origine française aujourd'hui à Hambourg se résume donc ainsi qu'il suit:

Abraham et Isaac: ms. Bibl. nat. Vm[1] 1474.

Baltasar: mss. Bibl. nat. Vm[1] 1472 et Vm[1] 1171. — ms. Hambourg. (Publié par M. Chrysander).

David et Jonathas (douteux): ms. Bibl. nat. Vm[1] 1473.

Diluvium universale: ms. Hambourg.

Extremum Dei judicium: ms. Hambourg.

Ezechia: ms. Bibl. nat. Vm[1] 1470.

Felicitas beatorum: ms. Conserv. 16114. — ms. Hambourg. — (Publié par Allcock).

Historia Divitis: ms. Bibl. nat. Vm[1] 1476. — ms. Hambourg.

Jephté: mss. Bibl. nat. Vm[1] 1475 et 1477. — ms. Versailles. — ms. Hambourg. (Publié par M. Chrysander; par M. Faisst, avec traduction allemande par Gugler (Leipzig, Rieter-Biedermann, 1878); par M. Pauer (Londres, Novello); fragment dans Kircher, *Musurgia univ.* 1650, et dans Rochlitz, *Collection de morceaux de chant*, etc. tome II).

Job: ms. Bibl. nat. Vm[1] 1468.

Jonas: ms. Versailles. — ms. Hambourg. (Publié par M. Chrysander).

Digitized by Google

Judicium Salomonis (douteux): ms. Bibl. nat. Vm[1] 1471. — ms. Conserv. 16114 (sans les symphonies) — ms. Hambourg. — (Publié comme œuvre de Samuel Bockshorn, dit Capricorne, dans la *Continuatio theatri musici* de ce maître, en 1669. Voyez ci-après, au paragraphe III. — Publié par M. Chrysander).

Lamentatio damnatorum: ms. Bibl. nat. Vm[1] 1469. — ms. Conserv. 16114. — ms. Hambourg. (Publié dans le recueil: *Missa* | *a qvinqve et a novem* | *cum selectis quibusdam* | *Cantionibus* | *Authore* | *Jacobo Carissimi* | Coloniæ, | apud Fridericum Friessem bibliopolam | Anno MDCLXV. In folio, en parties séparées (exemplaire complet à la Bibl. nat.). — Réimpressions en partition, incomplètes, dans: Rochlitz, *Collection de morceaux de chant*, etc., 1835, tome II, et dans: Schlecht, *Geschichte der Kirchenmusik*, 1871).

Lucifer: ms. Conserv. 16114.

Martyres: ms. Hambourg.

Vir frugi et pater familias: ms. Versailles.

II.

A proprement parler, l'on pourrait qualifier d'*Oratorios* toutes les pièces qui chevauchent sur les limites du motet et de la cantate, et dont les textes, soit librement conçus, soit rassemblés à l'aide de traits recueillis dans l'Écriture sainte, ne font pas partie de la liturgie catholique. Cette classification souvent assez épineuse s'imposera le jour où quelque courageux musicographe entreprendra de dresser le long catalogue des œuvres manuscrites et imprimées de Carissimi. A l'époque où ce maître commençait de composer, la musique venait d'entrer dans une phase de transition ou de transformation dont l'indécision agissait particulièrement sur la direction de l'art religieux.

Le XVIe siècle avait vu croître et resplendir l'art de la polyphonie vocale; par une inévitable réaction, le XVIIe vit triompher la monodie. Les chanteurs goûtèrent avec joie les douceurs du succès personnel, et leur virtuosité triomphante mit l'*aria* et le *solo* au premier rang de toute composition, abandonnant les *chœurs* à des musiciens en sous-ordre; pour soutenir leur voix sans la masquer, ce fut assez d'abord de la *basse continue*, dont l'interprétation très élas-

Digitized by Google

tique se prêtait à toutes les circonstances, et permettait, sans l'exiger, l'emploi d'instruments variés, laissés au choix ou aux moyens des accompagnateurs. Ni l'impersonnalité mystique de la prière chrétienne, telle que l'avait traduite la musique palestrinienne, ni les élégances harmoniques de la chanson française et du madrigal à plusieurs voix, ne pouvaient plus s'accommoder de formes musicales où la personnalité de l'interprète devenait de plus en plus prépondérante. Désormais tout, dans la musique profane, allait tendre vers l'opéra et vers la cantate qui en était pour ainsi dire le diminutif; tout, dans la musique d'église, allait se rapprocher des mêmes formes et substituer au sentiment religieux l'expression pathétique associée aux satisfactions du virtuose.

Cette nouvelle orientation de l'art était nettement adoptée par tous les compositeurs, lorsque Carissimi s'avança au premier rang d'entre eux. Habile entre tous à écrire pour la voix, fertile inventeur de mélodies coulantes et soutenues, et de combinaisons vocales favorables à l'effet harmonieux et régulier des ensembles, il devait personnifier la plupart des qualités distinctives de la composition italienne au XVIIe siècle: et précisément parce qu'il était le représentant parfait de ce style, Carissimi ne pouvait point échapper à l'affaiblissement du sentiment religieux qui était pour ainsi dire le revers de la médaille, et dont nous nous trouvons d'autant plus frappés, que cet affaiblissement succède de plus près à l'exaltation du même sentiment dans l'école palestrinienne. S'il n'eût été que compositeur de motets et de cantates, Carissimi, à la différence près d'une activité ou d'une habileté plus grandes, se confondrait dans le nombre des maîtres ses compatriotes et ses contemporains. L'attention plus particulière, l'admiration plus réelle que nous lui devons, est due au rôle exceptionnel qu'il a joué dans la création de l'*Oratorio*. Dans cette forme nouvelle, qui se rattachait encore étroitement à la musique religieuse, mais qui, — différence essentielle, — n'était plus de la musique liturgique, le mysticisme abstrait et idéal de l'école précédente ne pouvait plus être regretté; au contraire, la force de l'expression des sentiments humains, envisagés dans le sens élevé et spiritualiste de l'esprit religieux, dévoilait un ordre égal de beautés, approprié à un but dissemblable.

Depuis l'aurore du XVIIe siècle, — la *Rappresentazione de l'anima*

Digitized by Google

e del corpo date de l'année 1600, — quelques villes d'Italie, et Rome en particulier, avaient eu plusieurs fois le spectacle d'opéras religieux, c'est-à-dire de pièces composées sur des sujets tirés de la vie des saints, ou sur des allégories pieuses ; on les représentait sur de véritables théâtres, avec une mise en scène analogue à celle des opéras profanes et mythologiques dont l'usage se répandait à la même époque. Si, pour ces spectacles semi-dévots, l'on possède aujourd'hui des renseignements multiples, tout est vague et obscur, au contraire, en ce qui concerne le genre proprement dit de l'*Oratorio*. Un passage de la relation de Maugars nous paraît être ici le premier document précis ; après avoir parlé avec admiration des motets exécutés dans les églises de Rome, le voyageur français ajoute :

« ...Il y a encore une autre sorte de Musique, qui n'est point du « tout en usage en France, et qui pour cette raison mérite bien que « je vous en fasse un récit particulier. Cela s'appelle *stile récitatif*. « La meilleure que j'ai entendue, ç'a esté en l'oratoire Saint-Marcel, « où il y a une congrégation des Frères du Saint-Crucifix, com- « posée des plus grands seigneurs de Rome, qui par conséquent « ont le pouvoir d'assembler tout ce que l'Italie produit de plus « rare ; et en effect, les plus excellens Musiciens se piquent de s'y « trouver, et les plus suffisans Compositeurs briguent l'honneur d'y « faire entendre leurs compositions, et s'efforcent d'y faire paroistre « tout ce qu'ils ont de meilleur dans leur estude.

« Cette admirable et ravissante Musique ne se fait que les ven- « dredis de Caresme, depuis trois heures jusques à six. L'Eglise n'est « pas du tout si grande que la Sainte-Chapelle de Paris, au bout « de laquelle il y a un spacieux Jubé, avec un moyen Orgue très « doux et très propre pour les voix. Aux deux costés de l'Eglise, « il y a encore deux autres petites Tribunes, où estoient les plus « excellens de la Musique Instrumentale. Les voix après chantoient « une Histoire du Viel Testament, en forme d'une comédie spiri- « tuelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holoferne, de « David et de Goliat. Chaque chantre représentoit un personnage « de l'histoire et exprimoit parfaitement bien l'énergie des paroles. « Ensuite un des plus célèbres prédicateurs faisoit l'exhortation, la- « quelle finie, la Musique récitoit l'Evangile du jour, comme l'his- « toire de la Samaritaine, de la Cananée, du Lazare, de la Mag-

Digitized by Google

« delaine et de la Passion de Nostre Seigneur : les Chantres imitant « parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Evangéliste. « Je ne sçaurois louer assez cette Musique Récitative, il faut l'avoir « entendue sur les lieux pour bien juger de son mérite » (1).

Bien que Maugars ne prononce pas le nom de Carissimi, son texte se rapporte de toute évidence, soit aux compositions de ce maître lui-même, soit à des œuvres semblables pour le sujet, pour la forme et pour le style : œuvres en ce cas perdues aujourd'hui et dont les auteurs eux-mêmes ne nous sont point connus. En 1639, date de l'écrit de Maugars, Carissimi était depuis une dizaine d'années fixé à Rome, et attaché au service des Jésuites, comme maître de musique de leur collège et de l'église Saint-Apollinaire, qui en dépendait. Plusieurs écrivains témoignent de la célébrité des exécutions musicales dans cette église: Pietro Della Valle en parle avec admiration, en 1640, sans d'ailleurs connaître le nom de Carissimi (2). Le voyageur anglais traduit par Richard Lassels n'oublie pas de citer Saint-Apollinaire parmi les églises de Rome où se fait la plus excellente musique (3). Le passage que Kircher, en 1650, consacre à Carissimi, prouve qu'à cette date la réputation du maître était fermement établie, et qu'en particulier *Jephté* existait déjà (4). M. R. Rolland a trouvé, dans les *Avvisi di Roma*, la mention d'une exécution du *Sagrifizio d'Isacco*, poème d'un jésuite, musique de Carissimi, dans l'hiver de 1655-1656, au Collège germanique (5). A ce maigre total de petits renseignements se borne, croyons-nous, tout ce qui peut, jusqu'à présent, aider à fixer approximativement la date de composition des *Oratorios* de Carissimi.

Du lieu où ce grand artiste vivait et exerçait des fonctions musicales, on peut induire des hypothèses plausibles sur l'origine et le

(1) Maugars, *Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le 1er octobre 1639*. Édition Thoinan, Paris, 1865, in-8°, pages 29 et 30.

(2) Pietro Della Valle, *Della musica dell'età nostra* (1640), dans le tome II des œuvres de Doni, p. 261.

(3) *Voyage d'Italie... traduit de l'anglois par* Richard Lassels... *opus posthumum*. Paris, 1671, tome II, p. 125.

(4) Kircher, *Musurgia universalis*, t. I, p. 603 et suiv.

(5) R. Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 186.

Digitized by Google

but des œuvres qui nous occupent. L'influence de l'Ordre des Jésuites sur l'art architectural et décoratif a été à une certaine époque tellement sensible, que la locution « style jésuitique » s'est introduite pour en exprimer l'effet, dans le langage courant. Il entrait dans la politique de l'Ordre d'appeler à son aide les arts, mais en les dirigeant dans une voie de ménagements et de concessions qui pussent à la fois suffire aux âmes pieuses et attirer les âmes frivoles, ne point paraître aux uns trop austère, ne point choquer les autres par des dehors trop franchement mondains. Le danger auquel on s'exposait inévitablement dans cette direction était d'affaiblir l'idéal religieux sans pouvoir cependant rivaliser de puissance émotive avec les formes expressives de l'esthétique profane; mais ce danger ne pouvait être aperçu que par un petit nombre d'esprits subtils, et non par la foule, en vue de laquelle on agissait uniquement. La porte une fois ouverte aux innovations mondaines, tout devait dépendre de la mesure d'invention, de hardiesse, de raison ou de génie, dont seraient doués les artistes appelés à fournir les œuvres nouvelles: et ce fut ainsi qu'en l'espace de très peu d'années, Rome vit se produire, sous le même patronage des jésuites, d'une part l'*Apothéose de Saint-Ignace de Loyola et de Saint-François de Borgia*, spectacle pompeux, bizarre, surchargé d'accessoires sans goût, et accompagné de la plate musique de Hieronymus Kapsberger, — et d'autre part les *Oratorios* de Carissimi, créations puissantes d'un génie supérieur.

La division des partitions de Carissimi en *oratoires* et *histoires* dans le manuscrit de Hambourg est d'une logique parfaite. Par le mot « oratoire » sont exactement définies des pièces d'un caractère lyrique, sortes de motets libres n'appartenant plus rigoureusement à la liturgie; par « histoires » s'entendent les compositions formant narration ou action véritable. Du mélange des deux éléments résulteront plus tard les grands *Oratorios* de Bach et de Hændel, où s'entremêleront l'action proprement dite, représentation, par personnages caractérisés, d'un épisode de l'histoire sacrée, — et la méditation chrétienne, le commentaire lyrique des événements décrits.

Dans son étude inachevée sur les ouvrages de Carissimi contenus dans le manuscrit de Hambourg, M. Chrysander s'était fixé pour ordre d'examen la progression du nombre de voix, et avait décrit

Digitized by Google

les trois pièces à trois voix: *Felicitas beatorum*, — *Damnatorum lamentatio*, — *Martyres*. Le manuscrit 16114 du Conservatoire de Paris nous offre une cantate à voix seule et basse continue, *Lucifer*, dont le plan, sinon bien entendu les moyens d'effet, est identique à celui des « histoires » les plus développées. Un chanteur unique y personnifie successivement le récitant, Lucifer, et la voix de Dieu lui-même; la forme narrative et la forme active y alternent, distinguées par le passage du récitatif orné à l'*air*. Cette pièce est à la fois un échantillon de la Cantate morale ou semi-religieuse, à voix seule et basse continue, si répandue depuis le milieu du XVIIe jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, et une première preuve de l'attraction singulière exercée sur l'esprit de Carissimi par un des articles les plus impressionnants du dogme catholique, celui de l'enfer et de la damnation éternelle. Il y touche dans cette cantate, il s'y appesantit dans *la Plainte des damnés*, dans *le Jugement dernier*, dans *l'Histoire du mauvais riche*, et il rassemble avec prédilection, pour en exprimer les épouvantes, toutes les ressources de l'art vocal. A ce point de vue, le maître romain est un ancêtre direct de notre Berlioz, et nous pouvons pressentir à travers les interjections syncopées de *la Plainte des damnés* les terribles éclats du *Tuba mirum* du grand romantique. Dans le manuscrit de Hambourg, *la Plainte des damnés* ne comporte avec les trois parties vocales (alto, ténor et basse) que la simple basse continue, non chiffrée. En conséquence, M. Chrysander la regarde comme un simple trio vocal, interprété par trois solistes. Mais le manuscrit de la bibliothèque nationale de Paris aussi bien que l'édition de 1665 contiennent en outre deux parties de violon, que rien n'autorise à désigner comme des additions étrangères. L'élasticité bien connue des exécutions musicales au XVIIe siècle doit faire admettre que selon les moyens disponibles, la composition pouvait être chantée soit par trois musiciens, à la façon d'un trio pour la chambre, soit plus naturellement par un chœur, duquel se détachait le ténor récitant, et auquel s'ajoutaient les deux parties de violon (1).

(1) L'œuvre commence par une ritournelle instrumentale (sinfonia) que suit un récit de ténor: « Turbabuntur impii horrore terribili cum descendent in terram tenebrosam et opertam mortis caligine ubi nullus ordo sed sempiterno horror inhabitat, prae angusti a spiritus gementes et dicentes: — (Chorus) Heu! nos miseros », etc.

Digitized by Google

Si sur ce point nous différons d'opinion avec M. Chrysander, nous sommes d'accord avec lui pour regarder comme destinés à des solistes certains autres morceaux dans lesquels agissent des personnages isolés. Il en est ainsi notamment pour l'*Histoire de Job*, dont les trois interlocuteurs sont l'Ange, Job et le Diable; — et pour la jolie cantate sans titre du manuscrit de Versailles, où dialoguent deux ténors et une basse, les deux premiers intitulés « Vir frugi » et « Pater familias », le dernier sans dénomination, n'intervenant qu'à la fin, pour chanter avec les autres le cantique d'exultation, *Alleluia*. Ici encore revient dans le langage de l'homme sage l'allusion aux peines éternelles, la menace de l'enfer et des tourments dont l'image hante la pensée de Carissimi, et lui fournit matière à contrastes expressifs.

Au genre plus vaste des *Histoires* appartiennent *Ezechias*, *le Jugement de Salomon*, *Baltasar*, *David et Jonathas*, *Abraham et Isaac*, *Jephté*, *Jonas*, *le Mauvais riche*. Dans toutes ces compositions, le musicien traite sous la forme alternativement narrative et active, des épisodes choisis dans l'Écriture Sainte. Les textes, anonymes, rédigés peut-être par Carissimi lui-même, ou plutôt par un jésuite, sont à la fois le développement et la condensation d'un fragment de la Bible; ils en résument les faits, en reproduisent des versets entiers, et y ajoutent au besoin une brève amplification, qui n'atteint jamais la longueur ni le style de la paraphrase lyrique (1). Les procédés de composition de Carissimi restent dans tous ces ouvrages sensiblement les mêmes. Qu'on les étudie dans l'un des plus abrégés, comme *Job*, ou dans *Jephté*, l'un des plus considérables, on sera frappé tout d'abord de l'extraordinaire vérité de la déclamation musicale. Dans les parties narratives qui servent d'exposition et qui sont confiées aussi bien aux personnages principaux qu'au récitant, ou historien, le chant jaillit naturellement de la simple notation des inflexions de la parole parlée; dès que l'action se précise, le langage musical s'anime et accentue par des rythmes plus variés et des dessins plus libres les émotions croissantes des

(1) *Jephté*, la plus connue aujourd'hui de ces *Histoires*, peut servir de type à ce point de vue; il est facile, au moyen d'une des trois éditions qui en ont été publiées depuis trente ans, d'en comparer le livret avec le texte de la Bible (*Juges*, XI, 29-39).

Digitized by Google

acteurs du drame; sa puissance devient d'autant plus efficace sur l'esprit de l'auditeur, que la convention des formes y reste mieux subordonnée à la rapidité de l'action et à la compréhension du texte; la périodicité même de certains membres de phrases est déguisée sous l'apparence d'une répétition nécessaire; les ornements vocaux, destinés à devenir bientôt si funestes à la sincérité du chant dramatique, sont employés avec une parcimonie bienfaisante, qui réussit encore à les faire parfois apparaître comme l'explosion d'un sentiment porté à son apogée (les poignantes déplorations de la fille de Jephté). Le chœur, quand il intervient, est plutôt un acteur qu'un commentateur des événements du drame, dont il n'interrompt ni l'ordre ni l'effet. Dans *Jonas*, c'est lui qui, par les seules réponses des voix, donne une description si forte d'une tempête, qu'à peine les maîtres de l'orchestre moderne ont pu nous émouvoir plus profondément. Carissimi ne cherche point à nous représenter le spectacle extérieur des éléments déchaînés: il traduit et fait passer en nous les sentiments qui remplissent l'âme de l'homme sous l'étreinte de la colère divine: le vieux compositeur romain n'est pas un paysagiste, mais un psychologue. — Dans *la Plainte des damnés*, dans *le Mauvais riche*, c'est au moyen du chœur qu'il appuie surtout sur l'horreur des châtiments éternels, sur le néant des joies de la terre, avec une force de conviction et d'expression qui nous font souvenir des sombres pages de Dante ou des fresques naïves et menaçantes des peintres primitifs.

L'*Historia Divitis* (le Mauvais riche) est de tous les *Oratorios* de Carissimi le plus développé. Quoique deux parties de violon y soient employées avec la basse continue, l'œuvre commence sans symphonie initiale par le récit même de Saint-Luc: « Erat vir quidam opulentissimus », etc. (1). Mais bientôt une glose relativement très étendue se mêle aux termes de la parabole évangélique; le chœur dépeint les jouissances du riche; la voix calme et comme indifférente d'un soprano s'élève pour annoncer sur une lente et solennelle mélodie la punition divine: « En vita suprema venerunt momenta quæ dabunt extrema averni tormenta »; plus loin s'engage le dialogue du damné et d'Abraham, auquel la musique ajoute des

(1) S. Luc, XVI, 19-31.

Digitized by Google

couleurs saisissantes: « Pater, pater Abraham, miserere mei », supplie le riche, et l'inflexible juge lui répond par Moïse et les prophètes. Avec les plaintes du pécheur alternent les railleries du chœur: « Ubi sunt ædes illæ superbis, ubi villæ palatia, ubi immensa agrorum spatii? » et l'œuvre s'achève par le terrible tableau de la désespérance éternelle.

Nous avons prononcé le mot de *primitif* à propos de ces descriptions: il n'y faut sous-entendre aucun sens restrictif. C'est un art complet, achevé que nous admirons ici, en même temps que c'est la voie préparée aux destinées d'un art futur. Carissimi occupe relativement à Hændel ou à Sébastien Bach une place analogue à celle de Josquin Deprés vis-à-vis de Palestrina. L'ancienne forme liturgique de l'Évangile de la Passion, où se répondent le diacre figurant l'Évangéliste, le prêtre représentant le Christ, et le chœur tenant la place du peuple, est le germe fécond d'où Carissimi développe ses Histoires sacrées; il distribue entre plusieurs chanteurs alternatifs la partie purement narrative du texte (1); des interlocuteurs de l'action il fait autant de personnages, et le chœur lui sert à représenter toutes les pluralités: les peuples, les anges, les démons. A ce plan, les maîtres du siècle suivant ne changeront guère que les dimensions, et n'ajouteront, sauf l'accroissement des formes et des moyens sonores, qu'une part de lyrisme poétique inconnue à Carissimi, et tirée par eux des habitudes artistiques du culte luthérien: la méditation pieuse associée à la narration sacrée, la communauté des fidèles introduite par Bach, sous la forme du choral, comme un témoin ému des mystères évangéliques: quelque chose comme le portrait du *priant* ou du donateur agenouillé sur le devant d'un tableau religieux des anciennes écoles.

III.

La renommée dont Carissimi jouissait à Rome lui attirait de l'étranger aussi bien que de l'Italie des disciples qui, devenus à

(1) Une particularité curieuse de la partition d'*Ezechia* est que le rôle du récitant y est constamment confié à deux voix chantant simultanément, en duo.

Digitized by Google

leur tour célèbres, se faisaient gloire d'avoir reçu ses leçons (1). Une certaine proportion de jeunes gens allemands se maintenait parmi les pensionnaires du collège germanique, dont il était le maître de chapelle (2). Trois compositeurs de mérite, Joh.-Caspar Kerl, Chr. Bernhard et Joh. Ph. Krieger, sont désignés par Mattheson comme ayant étudié à Rome sous Carissimi, « l'inventeur de la cantate et du récitatif moderne » (3). Joh.-Val. Meder, cité par le même Mattheson, déclare aussi la cantate « venue de Rome » et « inventée par Carissimi, qui la composait sur des sujets sacrés; sa première œuvre en ce genre fut le Jugement dernier » (4). C'est grâce à l'un de ces étrangers qu'a été conservé le petit traité élémentaire de musique intitulé *Ars cantandi*, composé par Carissimi pour ses jeunes élèves et dont on ne possède plus que la version allemande, plusieurs fois réimprimée (5). Par de semblables intermédiaires durent être à la même époque répandus en Allemagne les *Oratorios* de Carissimi, dont la connaissance exerça, semble-t-il, une influence immédiate. Nous ne faisons ici aucune allusion aux *Symphonies sacrées* de Schütz, dont le style, sans doute très rapproché de l'esprit de l'*Oratorio*, procède en ligne directe de celui des *Passions*. On trouve chez d'autres musiciens germaniques des traces plus réelles de l'étude de Carissimi: la petite cantate (*Dialogus*) qui figure dans un recueil peu connu d'Augustin Pfleger, et qui met en scène Adam, Ève et le Serpent, pour s'achever par un chœur céleste, en porte visiblement la marque (6). Mais le chapitre le plus curieux, en même temps que le plus inconnu, dans l'histoire des rapports de Carissimi avec l'art allemand, est certainement celui de la publication du *Jugement de Salomon* dans les œuvres de Samuel Bockshorn.

---

(1) Parmi les Italiens, on peut nommer Gio. Paolo Colonna. Voyez le *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, t. I, p. 148.

(2) Malgré le titre porté par cet établissement, la proportion des élèves allemands était assez faible, et à certaines époques ne dépassait pas vingt sur cent quatre-vingts.

(3) Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, pages 18, 36, 135, 148.

(4) *Ibid.*, pag. 220.

(5) Voyez le texte de ce petit traité et l'étude bibliographique de M. Haberl dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1893*, p. 83 et suiv.

(6) *Psal. Dial. et Mot.* | *a 2. 3. 4. et 5. partim voc. partim Instru. Opus I.* | *Auctore* | *Augustino Pfleger*, | etc., Hambourg, 1661 (Bibl. nat. de Paris).

Digitized by Google

L'authenticité de cet ouvrage, en tant qu'œuvre de Carissimi, se trouvant par ce fait mise en doute, il est nécessaire d'exposer la question en détail.

Fétis dit dans sa notice sur Carissimi: « Je ne cite point ici l'*Oratorio de Salomon*, que Le Cerf de la Vieville de Fresneuse et quelques autres auteurs ont attribué à Carissimi et qui est de Cesti » (1). Il ne mentionne cependant pas l'ouvrage dans sa notice sur Cesti (2), et n'appuie son assertion d'aucune indication de source. Nous regardons comme probable que Fétis, en déniant à Carissimi la paternité du *Jugement de Salomon*, se rappelait vaguement et citait inexactement une ligne du catalogue manuscrit de Brossard, ainsi conçue: « On attribue communément cette pièce à Carissimi, mais elle est certainement du sieur Samuel Capricorne » (3). Brossard ne parlait pas à la légère. Il possédait, dans son propre cabinet, plusieurs œuvres de Samuel Bockshorn, surnommé Capricornus, les avait lues et étudiées (4), et avait remarqué dans l'une d'elles cet *Oratorio* du *Jugement de Salomon*, imprimé tout au long, avec ses deux parties de violon, sa basse chiffrée, tel enfin que le présentait le manuscrit italien de sa même collection (5).

Le recueil est intitulé: *Continuatio* | *Theatri Musici* | *seu* | *sacrarum Cantionum* | *Pars Secunda* | *quas aperuit* | *Samuel Capricornus* | *Sereniss. Ducis Wirtemberg. Chori Musici* | *Director.* | Herbipoli (Wurzbourg) apud Joannem Bencard, bibliopol. Acad. | M.DC.LXIX (6). Il fait suite à un recueil publié en même temps

(1) *Biographie univ. des musiciens*, 2e édit., t. II, p. 190.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 243.

(3) *Catalogue du cabinet du Sr de Brossard*, etc., manuscrit de la Bibl. nationale, p. 333.

(4) On en a la preuve par une copie en partition du motet *Dulcissime et amantissime*, exécutée par Brossard d'après le premier numéro du *Theatrum musicum* de Capricorne.

(5) Le manuscrit coté aujourd'hui Vmi 1471.

(6) In folio oblong, en dix parties séparées. Le *Judicium Salomonis* occupe le quatrième rang parmi les huit morceaux contenus dans ce recueil. Le fait de sa publication dans l'œuvre de Capricorne a échappé jusqu'ici à tous les bibliographes. L'exemplaire de la Bibliothèque nationale serait-il unique? Après en avoir vainement cherché un second ailleurs, nous avons eu recours à l'autorité reconnue de M. Robert Eitner, qui nous a déclaré ne pas connaître ce recueil. — Une réduction en fac-simile de son frontispice gravé a été donnée par M. Soubies dans *la Musique allemande*, p. 105.

Digitized by Google

par le même libraire, sous ce titre: *Theatrum Musicum* | *quod* | *per duodecim scenas* | *seu* | *sacras cantiones* | *aperuit* | *Samuel Capricornus* | *Sereniss. Ducis Wirtemberg. Chori Musici* | *Director* | *Ac vitæ suæ epilogo clausit.* | Herbipoli, etc. (1).

M. Joseph Sittard, dans son livre sur l'histoire de la musique à la cour de Wurtemberg, a donné sur Samuel Bockshorn, ou Capricorne, des renseignements nouveaux et d'une grande importance pour le sujet spécial qui nous occupe. Bockshorn, excellent musicien et compositeur très fécond, avait été *cantor* et *preceptor* à Reutlingen, puis « précepteur classique et directeur de musique » à Presbourg, avant de devenir, le 6 mai 1657, maître de chapelle de la cour, à Stuttgart. A la fin de cette même année, des plaintes formulées par quelques-uns de ses subordonnés l'obligèrent à rédiger un mémoire justificatif, dans lequel on rencontre ce passage: « L'excellent virtuose « Jacobus Carissimi n'a pas seulement estimé hautement les mor- « ceaux de musique que je lui ai envoyés à juger il y a environ « quatre ans par M. Zillinger, docteur en médecine et praticien à « Presbourg; il ne m'a pas seulement fait dire que ces morceaux « étaient absolument dignes d'être répandus par l'impression: il les « a encore jugés dignes d'être essayés et exécutés dans l'église Saint- « Apollinaire à Rome, ainsi que ledit M. Zillinger en témoignera » (2).

Capricorne mourut le 12 novembre 1665 (3). Les deux recueils *Theatrum musicum* et *Continuatio Theatri musici*, parus en 1669, furent donc publiés quatre ans après sa mort, et formés d'œuvres inédites recueillies dans ses papiers. Si *le Jugement de Salomon* est de Carissimi, il faut supposer qu'une copie en fut trouvée sans nom d'auteur parmi les manuscrits de Capricorne, et publiée de bonne

(1) In folio oblong, en huit parties séparées, contenant douze motets. Ce premier recueil, moins rare que le second, existe à la Bibliothèque nationale de Paris, à Cassel et à Ratisbonne (communication de M. Eitner).

(2) Josef Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Wurtembergischen Hofe, nach Originalquellen.* Stuttgart, 1891, tome I, p. 56.

(3) Sittard, *ibid.* — La notice de Fétis sur Bockshorn (*Biogr. univ. des musiciens*, t. I, p. 460) est tirée de Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732, p. 141. — Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*) ne fait pas d'article spécial pour Bockshorn, mais le mentionne plusieurs fois (pages 61, 103, 148) et dit entre autres que Joh. Ph. Krieger, avant d'aller à Rome, eut occasion de voir à Stuttgart le maître alors très considéré, Samuel Capricornus (p. 148).

Digitized by Google

foi par l'éditeur de ses œuvres posthumes (1). Si au contraire *le Jugement de Salomon* est de Capricorne, on doit admettre que cette pièce figurait au nombre de celles envoyées vers 1653 par le musicien wurtembergeois au musicien romain, et que Carissimi jugea dignes d'être exécutées par les musiciens placés sous ses ordres, dans l'église dont il était le maître de chapelle. En ce cas, la copie de l'œuvre de Bockshorn se serait confondue parmi celles des œuvres de Carissimi. Des probabilités égales existent en faveur de chacune de ces deux hypothèses. Les droits de Carissimi paraissent appuyés par le nombre même des *Oratorios* qu'il a laissés, tandis que, dans les œuvres de Bockshorn venues à notre connaissance, nous n'avons pas rencontré un second ouvrage de cette forme; mais il faut tenir compte aussi de la tendance habituelle à réunir sous un même nom les œuvres de même caractère. La question est trop nouvelle pour que nous prétendions immédiatement la trancher. Quant aux inductions à tirer de l'examen du style de la composition elle-même, nous ne saurions y ajouter une confiance suffisante, étant donnés d'une part le peu de connaissance que l'on possède actuellement du style de Capricorne (2), et d'autre part la similitude fréquente des procédés de composition entre maîtres d'une même époque (3). A propos des répons pour les offices de la semaine sainte connus sous le nom de Palestrina, et dont l'authenticité est contestée, un de nos plus estimés confrères revendiquait il y a peu de temps pour les critiques musicaux le droit de déterminer par la seule analyse l'attribution d'une œuvre à tel ou tel maître, ainsi que le font couramment, en peinture, les « experts en tableaux et objets d'art »: or, l'exemple des erreurs et des bévues si fréquemment commises dans le domaine

---

(1) Nous disons de bonne foi, car étant donnée la célébrité de Carissimi, qui vivait encore en 1669, un libraire n'avait aucun intérêt à déguiser sous un autre nom l'une de ses compositions.

(2) Aucune de ses œuvres n'a tenté jusqu'ici la curiosité de ses compatriotes, et son nom manque encore dans la liste des auteurs anciens réhabilités par des rééditions.

(3) M. Kretzschmar a constaté que certains morceaux de Cesti se conforment si fidèlement au style de Carissimi, qu'on pourrait tranquillement les éditer comme œuvres du maître romain (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. VIII, p. 67).

Digitized by Google

de la peinture doit précisément suffire à nous retenir en pareil cas dans les limites de la plus stricte prudence.

Tandis que les *Oratorios* de Carissimi se répandaient en Allemagne, Charpentier les faisait connaître en France. On a rappelé quelquefois le passage de la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, dans lequel Fresneuse avançait étourdiment que Carissimi, « homme d'un mérite extraordinaire, s'était formé en faisant chanter ses pièces aux Théatins de Paris » (1). Une dizaine d'années après que Carissimi était décédé à Rome, cette église était en effet devenue fort à la mode dans la société parisienne, pour ses exécutions musicales; c'était au point que la police avait dû s'en occuper: le 6 novembre 1685, le marquis de Seignelay écrivait à l'archevêque de Paris que sous prétexte de dévotion, les Théatins faisaient chanter un véritable opéra dans leur église, que les chaises y étaient louées dix sous, qu'à chaque changement on faisait des affiches, et qu'à raison des bonnes dispositions des religionnaires, il serait bon d'éviter ces sortes de représentations, capables d' « augmenter leur éloignement pour la religion » (2). Le musicien qui dirigeait ces concerts trop appréciés était Paolo Lorenzani, dont le nom italien pourrait avoir tout simplement causé l'erreur de Fresneuse; il faisait exécuter aux Théatins surtout ses propres ouvrages (3); ceux de Carissimi s'y mêlaient-ils, rien ne l'affirme ni ne le contredit: mais l'on peut assurer que Charpentier avait été en France leur véritable introducteur.

C'était un musicien de très grande valeur, trop oublié aujourd'hui, et qui, vers le temps de ses débuts, se parait très volontiers du titre d'élève de Carissimi. Chaque fois que le *Mercure galant* venait à parler de lui, il avait soin d'ajouter: « Il a demeuré longtemps en « Italie, où il voyoit souvent le Charissimi, qui estoit le plus grand « maistre de musique que nous ayons eu depuis longtemps » (4); — ou bien: « Il a appris la musique à Rome sous le Charissimi, estimé

(1) *Comparaison*, etc., troisième partie, 1706, p. 202.

(2) Pierre Clément, *La Police sous Louis XIV*.

(3) *Mercure galant*, octobre 1685, p. 272; juin 1686, p. 298; septembre 1686, p. 63; décembre 1686, p. 39, etc.

(4) *Mercure galant*, janvier 1678, p. 231.

Digitized by Google

« le meilleur maistre d'Italie » (1). Charpentier exerçait chez les jésuites de la rue Saint-Antoine des fonctions semblables à celles que remplissait son maître au collège germanique et à Saint-Apollinaire. Au nombre des occasions principales qui lui étaient offertes pour faire exécuter à Paris les *Oratorios* de Carissimi et les siens propres, il faut compter les représentations dramatiques du collège des Jésuites, sur lesquelles M. Ernest Boysse a donné de si curieux détails (2). Dans la volumineuse collection des œuvres inédites de Charpentier, l'on remarque un nombre important d'*Oratorios* ou d'histoires sacrées, visiblement inspirés des modèles de Carissimi, et quelquefois composés sur les mêmes épisodes de l'Ancien ou du Nouveau Testament (3).

IV.

L'attention du public moderne n'a pas été uniquement ramenée sur les *Oratorios* de Carissimi par les éditions faites de quelques-uns d'entre eux (4); ces éditions ont été suivies ou accompagnées d'exécutions qui ont puissamment aidé à la réhabilitation du vieux maître. *Jonas* a été joué à Cologne en 1876 sous la direction de Ferdinand Hiller. *Jephté* a paru plusieurs fois, en Allemagne et en Angleterre, sur les programmes de concerts donnés par diverses sociétés de chant; en France, les « Chanteurs de Saint-Gervais » l'ont fait connaître et admirer (5). Nous voudrions, en terminant cette étude, attirer l'attention des musiciens sur quelques détails essentiels de ces éditions et de ces exécutions.

Chacun sait combien les partitions, manuscrites ou imprimées, du

---

(1) *Mercure galant*, février 1687, p. 301. — Mention semblable en mars 1688, pag. 321.

(2) Ernest Boysse, *Le Théâtre des jésuites*, Paris, 1880, in-18.

(3) *Filius prodigus*, — *Historia Esther*, — *Josué*, — *Judith*, — *Judicium Salomonis*, — *Mors Saülis et Jonathae*, — *Sacrificium Abrahamae*, — *Praelium Michaelis Archangeli factu in coelo cum Dracone*, — *Coedes SS. Innocentium*, — *Dialogus in Nativitatem*, — ibid., *in Circumcisione*, — ibid., *in Resurrectione*, — *Dialogus inter Christum et peccatores*, — *le Reniement de Saint Pierre*, — *Extremum Dei judicium*, etc.

(4) Nous avons donné en commençant la liste de ces éditions.

(5) La première audition complète de *Jephté* donnée à Paris par les Chanteurs de Saint-Gervais a eu lieu le 27 mai 1896.

Digitized by Google

XVIIe siècle, sont sobres d'indications relatives à l'interprétation des œuvres qu'elles renferment. Le mouvement, les nuances, les accidents, la délimitation du rôle des solistes et du chœur dans les ensembles, la nature de l'accompagnement instrumental, y sont presque sans exception laissés aux soins du maître de chapelle. A l'égard des mouvements et des nuances, le sens du texte, étroitement suivi par Carissimi, est le premier guide à suivre, et ne se trouve presque jamais en contradiction absolue avec le sens mélodique. Les divers manuscrits ajoutent bien peu d'aide à ce point d'appui: la copie italienne du *Jugement de Salomon*, à la Bibliothèque nationale de Paris, porte sur le fragment « non est ita », l'inscription: « presto ». La nuance *piano* est prescrite en deux ou trois cas dans la copie de *Jephté* par Charpentier et dans celle de *Jonas*, de la Bibliothèque de Versailles. A l'égard du nombre des voix, M. Chrysander a interprété la mention « quatuor voces », placée sur le morceau de *Jephté*: « Abiit ergo in montes », dans le manuscrit de Hambourg, comme prescrivant une exécution par quatre chanteurs solistes, au lieu du chœur (1). L'indication « à 3 » sur le fragment de *Jonas* « Dii magni » dans le manuscrit de Versailles, comporterait une pareille explication. Les manuscrits de la Bibliothèque nationale contiennent fréquemment les mots « Chorus » et « Chœur », le plus souvent ajoutés par une main différente.

La question la plus obscure est celle de l'accompagnement. Le manuscrit de Hambourg ne porte aucun chiffrage à la basse continue, et M. Chrysander tenant pour additions « d'un temps où l'on commençait à porter la main sur les œuvres de Carissimi » (2), tous les chiffres contenus dans les copies anglaises, n'en a reproduit aucun dans son édition de quatre *Oratorios* du maître romain. Il serait bien difficile, en l'absence du moindre manuscrit autographe de Carissimi, de décider comment procédait ce maître dans la notation de la basse continue. A cette époque, et principalement en Italie, l'usage le plus général était de n'y point placer de chiffres. Henri Schütz, allemand formé à l'école vénitienne, insère au commencement de ses *Symphoniæ sacræ* de 1650 un avis concernant l'exécution, dans le-

(1) Cette mention n'existe pas dans les manuscrits des bibliothèques françaises.
(2) *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1878, p. 369.

Digitized by Google

quel il se justifie d'avoir indiqué les chiffres de la basse d'orgue : les Italiens, pour la plupart, ne le font pas aujourd'hui, dit-il, et les bons organistes n'en ont pas besoin ; mais ceux qui sont inexpérimentés ne peuvent pas arriver sans cela à une bonne harmonie. *Abundans cautela non nocet*, ajoute Schütz (1). Les divers musiciens auxquels sont dus les manuscrits de Carissimi existant dans les bibliothèques françaises étaient certainement du même avis que Schütz, car le chiffrage de la basse était pour eux une règle presque absolue: six sur neuf des petits manuscrits italiens de la Bibliothèque nationale, les deux autres copies de *Jephté* et de *Baltasar* à la même bibliothèque, le manuscrit du Conservatoire et celui de Versailles, offrent une basse chiffrée (2). La copie de *Jephté* par Charpentier mérite surtout considération, car non seulement la basse porte quelques chiffres dans les soli, et davantage dans les chœurs, mais de plus, en deux endroits du morceau « et clangebant », est noté au-dessous de la portée contenant la basse continue, un bref dessin avec la mention: « Caris. », qui fait une évidente allusion à un procédé ou motif d'accompagnement employé par Carissimi et recueilli par son élève. Si donc les indications à déduire du chiffrage contenu dans les manuscrits des bibliothèques françaises n'émanent pas incontestablement de Carissimi lui-même, nous croyons pouvoir les regarder comme l'écho des habitudes musicales de son temps, voire même des siennes propres. Selon son plus ou moins de scrupules, de science, ou d'imagination, l'organiste ou le claveciniste chargé de l'accompagnement suivait, traduisait, ou développait la partie à lui confiée. Le remarquable travail de M. Luigi Torchi sur l'accompagnement instrumental (3) contient une foule de renseignements et de déductions dont la plupart peuvent s'appliquer à l'exécution des *Oratorios* de Carissimi, dans le temps de leur nouveauté. La *Responce* de Maugars, que nous avons citée en commençant, témoigne

(1) Voyez le texte de cet avis dans le tome X des œuvres complètes de Schütz, publiées par Spitta.

(2) Il en est de même pour l'édition de 1665 de *la Plainte des damnés*, et pour celle du *Jugement de Salomon* dans le recueil de Capricorne, en 1669.

(3) L. Torchi, *L'accompagnamento degli instrumenti nei melodrammi italiani della prima metà del seicento*, dans la *Rivista musicale italiana*, 1894, pag. 7 et suiv., et 1895, p. 666 et suiv.

Digitized by Google

aussi de l'extrême liberté d'interprétation de la partie instrumentale des anciennes histoires sacrées (1). Les deux parties de violon notées dans les manuscrits de *Jonas*, de *Baltazar*, du *Jugement de Salomon*, du *Mauvais riche*, de *la Plainte des damnés*, et dans l'une des copies de *Jephté* (manuscrit de Versailles) montrent que l'emploi de ces instruments avait pour unique but le renforcement de la sonorité dans les chœurs. Les « symphonies » sont de simples ritournelles de quelques mesures, se répétant souvent deux ou trois fois sans changements entre les différentes sections de l'ensemble vocal. Selon les circonstances et selon les moyens dont pouvait disposer un maître de chapelle, d'autres instruments venaient doubler tout ou partie du rôle dévolu à ces deux violons ou à la basse (2).

Nous ne saurions cependant approuver des tentatives modernes de réinstrumentation basées sur d'aussi fugitives données. Lorsque Ferdinand Hiller dirigea *Jonas* à Cologne, il fut avec une entière raison blâmé d'avoir orchestré l'œuvre. Des tentatives plus respectueuses de traduction moderne des anciens textes ont été faites par M. Faisst et par M. Pauer, dans leurs éditions de *Jephté*, où le texte musical n'a reçu d'autre complément que l'harmonisation de la basse continue. Lors des exécutions de *Jephté* données à Paris par les Chanteurs de Saint-Gervais, avec le seul secours d'un piano remplaçant le clavecin pour l'accompagnement très discret des récits et de tous les soli, et d'un harmonium soutenant de la même façon les chœurs, on a pu se convaincre que la beauté supérieure du style de Carissimi résidait dans l'art de l'écriture vocale, dans la vérité poignante de la déclamation, et dans l'étroite relation des formes musicales avec la grandeur et la concision du texte biblique. Par cette simplicité de moyens, qui atteint sans efforts à l'expression des sentiments de l'âme, les créations de Carissimi dans le genre de l'*Oratorio* font songer à ces grandioses débris de la sculpture égyptienne, où la main de l'artiste, abrégeant les contours, dédaignant les détails, traduisait la pensée par les attitudes, et semblait imprimer au front de ses statues le tranquille défi des siècles.

MICHEL BRENET.

(1) MAUGARS, *Responce faite à un curieux*, etc., (1639), édit. Thoinan, p. 30.

(2) L'édition de Cologne, 1665, de *la Plainte des damnés*, contient ainsi une partie de basson facultative qui double exactement les notes fondamentales de la basse continue.

Digitized by Google

La Berceuse Populaire

Essai d'étude rythmique et ethnologique comparée.

(Voir pag. 240, fasc. 2e, ann. 1894, et pag. 420, fasc. 3e, ann. 1895).

Comme complément aux deux articles que j'ai publiés sur ce même sujet et à cette même place, je viens soumettre aujourd'hui à l'attention bienveillante des lecteurs de l'honorable *Rivista Musicale* deux nouvelles Berceuses populaires.

Ces berceuses appartiennent à des milieux ethnologiques divers, aux *Mingréliens* et aux *Esthoniens*, deux peuples qui n'étaient point encore représentés dans ma collection internationale de 19 mélodies qui ont servi de base à cette étude. Les nouvelles venues apportent à l'analyse comparée des aperçus et des arguments nouveaux et justifieront ainsi, je l'espère, la reprise de mon petit travail.

Mais avant d'entrer dans mon thème proprement dit, — c'est-à-dire l'analyse au point de vue du Rythme, de la Mélodie, de l'Architecture et des Traits caractéristiques particuliers, — il est bon de se transporter un instant dans les pays mêmes qui ont produit ces spécimens de la flore musicale populaire; car ce que dit le poète:

> Willst du des Dichters Wort verstehen
> Musst du in Dichters Lande gehen

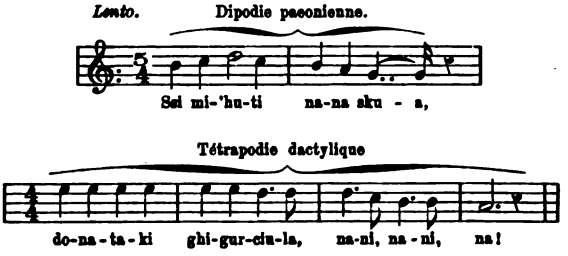
est vrai aussi pour la chanson populaire, pour elle surtout, dont la poésie, comme celle de l'humble fleur des champs, est intimement liée au sol qui la produit, où elle naît et où elle meurt.

Digitized by Google

Les Esthoniens habitent, comme on sait, les plaines de la Baltique, les Mingréliens un pays montagneux aux abords de la Mer Noire, l'ancienne Colchide, la patrie de Médée. Les uns appartiennent au groupe finnois de la race ouralo-altaïque; les autres, fils de la famille caucasienne, forment un groupe de la célèbre race Géorgienne.

Les blonds Esthoniens, gens du nord, aux apparences froides, intelligents et pleins d'avenir, sont un peuple d'agriculteurs, vivant sous le sceptre de la Russie, dans un état de paix qui dure depuis deux cents ans; les bruns et ardents Mingréliens, justement fiers de leur beau « Pays aux mille sources », vivent, dans le voisinage d'un ennemi séculaire, — le Turc —, en état de siège perpétuel. C'est une nation de guerriers, qui apprend à manier les armes dès le berceau, pour ainsi dire. Deux nationalités, enfin, faisant contraste absolu, ayant su garder chacune, au milieu de destinées diverses et à travers les âges, leur cachet d'originalité, leurs coutumes propres, leurs costumes et leurs chants nationaux, et n'ayant de commun entre eux que l'amour passionné du sol natal et de leurs chants traditionnels. — Il n'est donc pas dénué d'intérêt de voir comment ces tempéraments et milieux si divers se reflèteront dans le type de leurs chants et notamment dans leurs berceuses.

N. 20. *Berceuse Mingrélienne* du village de *Tsaisci*, district de Zugdidsk, Caucase, notée par Mr Ch. Grosdow, Tiflis (1).



Trad. — 1. Dors, enfant de mon cœur | tandis que je chante pour toi: *nâni, nâni, na* (2). — 2. Voici venir le Turc, sur la route; | il est blessé par ton père,

(1) N. 1 des *Mingrelskia narodnia pesni*. Tiflis.

(2) Ce refrain se répète à la fin de chaque distique.

Digitized by Google

— 3. Qu'allons-nous devenir, enfant de mon cœur? | Les Turcs ne nous laissent pas en paix. — 4. Ils prendront tout à l'homme | et puis ils le pendront. — 5. Devant nous les Turcs | en arrière les Nizams. — 6. Ils ont partagé la proie | et brûlé la maison. — 7. Ton père est absent, | nous nous sauverons sur l'Ourta. — 8. Ton malheureux père se bat | entouré de Turcs. — 9. Le jour où il sortit de la maison | il t'exhorta à le suivre bientôt. — 10. Tu étais encore tout petit | et déjà il voyait en toi un brave (non un poltron). — 11. Ton fusil est prêt: | suis le plus vite. — 12. Ton cheval aussi est sellé: | je bénirai ta route. — 13. Mais, oh fils, je te recommande et je te prie: rappelle-toi toujours de moi. — 14. Ne montre jamais le dos à l'ennemi | fût-il une centaine!

Analyse du rythme et de la structure. — Ce qui frappe d'abord dans cette mélodie, c'est la présence du rythme à 5 temps, le mélange de celui-ci avec le rythme à 4 temps et la non-conformité des deux phrases de la période musicale, dont l'une est plus longue que l'autre. Tout cela contredit et bouleverse les idées que l'on a pu se faire d'après l'analyse des berceuses des autres nations, examinées à cette place. Le type normal de la berceuse comporte, comme on a pu s'en convaincre, un rythme uniforme binaire, à $\frac{2}{4}$ ou $\frac{6}{8}$, et une période carrée symétrique régulière (16 mélodies sur 19). Ce type régulier je l'ai trouvé constaté chez les Italiens (Venise, Abbruzzes); chez les Français (Languedoc); chez les Slaves du Frioul Italien (S. Pietro sul Natisone), Petits-Russiens et Polonais en Russie blanche et en Lettonie; chez les Anglais (Yorkshire). Trois berceuses seulement faisaient exception à la règle de la structure symétrique: une berceuse *bretonne*, *norvégienne* et du *Vénéto* occidental (prov. de Trévise).

Dans la courte préface à la *Collection de chants populaires Mingréliens,* à laquelle j'emprunte cette berceuse, l'auteur, Mr Grosdow, assure d'avoir noté fidèlement, comme il les a entendu chanter, ces 19 mélodies. J'ai rencontré parmi elles deux fois ce même mélange de mesures à 5 et à 4 temps: dans une chanson d'amour (no 15) et dans cette berceuse. Regrettant de ne pouvoir moi-même contrôler la mise en pratique d'un rythme si inusité et si peu adapté à la nature d'une berceuse, je suis obligée à m'en remettre entièrement à l'expérience et au savoir de l'auteur, qui se fait sentir dans l'ordonnance de son travail. J'admets donc comme un fait acquis et certain qu'en Mingrélie les mères endorment leurs enfants avec un rythme à 5 temps ou paeon.

Digitized by Google

D'après ma théorie sur les propriétés calmantes des rythmes des berceuses populaires et les propriétés irritantes des éléments que l'instinct populaire en exclut, j'avais cru devoir classifier le rythme à 5 temps parmi ces derniers, d'accord en ceci avec la théorie des Anciens, qui attribuaient au paeon un éthos éminemment systaltique ou agitant. Voici une jeune mère du Caucase qui semble donner tort à mes théories, et ce qui plus est, renverser les systèmes éthiques des grands Métriciens, car elle endort son enfant sur un rythme paeonien, en dépit d'Aristoxène. « Grau ist alle Theorie... ». Je ne discute pas, je constate.

Ce que l'on pourrait alléguer pour expliquer un ordre de choses si contraire à la logique, c'est le mouvement *lent* de cette berceuse, indiqué par l'auteur et qui atténue l'éthos agitant; mais ce mouvement quelque modéré qu'il soit, ne fait point cesser et ne rend pas moins sensible l'irrégularité et surtout la *Auftaetigkeit* de ce rythme qui au fond n'est qu'une mesure de *trois* avec un temps levé (anacrouse) de deux temps faibles. Et c'est cette *Auftaetigkeit* qui constitue son élément agitant. Nous avons vu que l'anacrouse était un des éléments troublants et ennemis du repos, mis au ban par l'instinct populaire. (Sur 19 berceuses de notre recueil, 15 commencent la première mesure (la mesure modèle, génératrice, initiale) sans temps levé.) On pourrait objecter que la B. Mingrélienne, elle aussi, commence ainsi, et en effet elle se présente avec un frappé et non un levé; mais j'objecte à ceci que d'après la théorie des Métriciens le paeon avait deux thèses — une plus longue et une plus courte; que la plus longue, d'après Westphal, recevait l'ictus principal, ce qu'il désignait ainsi: $\frac{5}{4}$ || ⏑́ ⏓ | ⏑̋ ⏓ ⏓ ||; que le temps fort de la mesure se trouve donc au milieu, et l'ictus faible le précède: et qu'on pourrait par conséquent battre cette mesure avec un *levé* de 2 temps et un *frappé* de trois, ce qui revient, comme je le dis, à un rythme avec anacrouse.

Serait-ce ici une variété du *paeon epibatus* que j'ai déjà rencontré sur la terre italienne et notamment dans la pittoresque vallée de Résia, où réside depuis des temps immémoriaux cette petite peuplade si intéressante des Résiens dont il m'a été donné de noter pour la première fois, en 1883 et 1887, les airs et chansons de

Digitized by Google

danse? (1). L'*epibatus*, ainsi nommé parce que l'on devait l'accompagner avec un battement du pied (et c'est en effet sous cette forme que je l'ai rencontré chez les Résiens), pourrait-il trouver une place auprès du berceau d'un enfant? — J'affirme carrément: non, — car il est absolument exclu que les oscillations et le balancement d'un berceau, qui forment une base métrique aux rapports simples, puissent, dans les conditions ordinaires, se régler sur un mètre extraordinaire et compliqué, reposant sur une déviation du sentiment métrique. Il est plutôt à croire que les Mingréliennes ignorent l'usage du berceau. Et j'en induis encore — jusqu'à nouvelle information — qu'il est probable que pour remplacer le tic-tac et va-et-vient du berceau, la Mingrélienne a justement recours à ce battement classique du *paeon epibatus*, en soulignant les rythmes par un levé et frappé, soit de la main, soit du pied. Il me serait fort agréable de recevoir à ce sujet, par les personnes en mesure de le savoir, les lumières qui me manquent, et je leur en exprime d'avance tous mes remerciements.

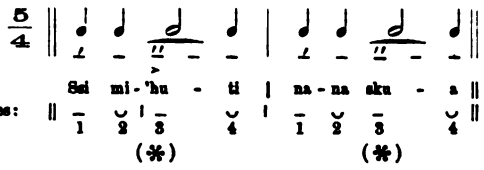
Je ne veux pas quitter la question du rythme, — si important aussi comme document ethnologique — sans examiner ses rapports avec la parole, le rythme musical des chants populaires étant étroitement lié à l'esprit de la langue d'un peuple. — Sans vouloir entrer dans une discussion sur ce sujet qui dépasserait les bornes de cette étude, je ne puis me refuser de faire ressortir ici le procédé au moyen duquel l'instinct populaire musical change un vers tétrapodique (à quatre temps ou pieds) en mètre pentapodique (mesure à 5 temps ou pieds). — C'est un procédé fort simple qui consiste à dédoubler un de ces quatre temps, c'est-à-dire d'augmenter sa durée du double, dans le cas présent à changer une noire ♩ en une 𝅗𝅥. — Ce dédoublement, ou, comme je l'ai appelée, cette dilatation musicale a lieu ici sur le 3e temps, et c'est ainsi qu'elle se produit aussi dans les airs des Slaves de la vallée de Résia, avec cette différence que ceux-ci ont pour mètre type national de leurs chansons

(1) Publiés dans les: *Materialien zur südslavischen Dialectologie u. Ethnographie*. I. *Resianische Texte* etc. von J. Baudouin de Courtenay. — St.-Pétersbourg, 1895, Académie Impériale des Sciences.

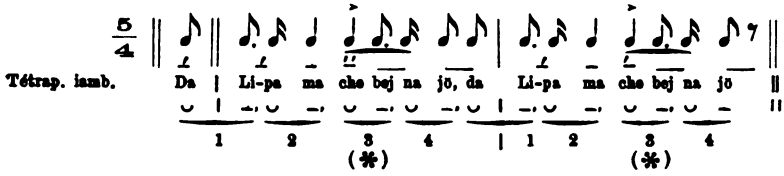
Digitized by Google

une tétrapodie iambique, tandis que la berceuse de Mingrélie est une dipodie trochaïque. Voici les deux strophes:

Paeon épibatus mingrélien:



Paeon épibatus Résien:



Comme on voit, la dilatation musicale a lieu sur le 3me pied (*), qui porte l'accent fort, l'ictus principal de la mesure en accord parfait avec la théorie des anciens Hellènes.

Analyse mélodique. — Ici tout se passe comme les choses mélodiques doivent se passer dans les berceuses modèles et correctes. Unimodalité — un Sol majeur sans note sensible — progression par degrés conjoints; ambitus restreint d'une quinte.

En fait de propriétés tonales calmantes les berceuses de la plaine n'ont donc rien à envier à cette berceuse d'un pays montagneux.

Analyse de l'architecture. — Elle est, comme je l'ai dit au commencement, irrégulière, et se compose de deux phrases d'inégale longueur: 2 mesures suivies de quatre mesures (2 + 4 = 6 mesures).

Traits caractéristiques. — Ces traits, si l'on veut bien s'en rappeler, on doit les chercher avant tout dans la première et dans la dernière mesure des chants d'un peuple, d'une race. Elles témoignent de son tempérament: la terminaison brusque, abrupte, décisive, énergique, qui est en même temps celle qui donne le plus entièrement la sensation du retour au repos, est celle qui a lieu sur

Digitized by Google

le premier temps fort de la mesure: je l'ai appelé par analogie: la mesure finale masculine, en opposition à celle qui termine sur un des autres temps de la mesure finale, et qui emprunte son caractère à la rime féminine. — L'analyse des 19 berceuses précédentes a fourni le résultat assez inattendu, que le symbole du repos absolu, la mesure finale masculine s'y trouvaient dans les proportions de 1 : 19, c'est-à-dire qu'une seule berceuse, la berceuse bretonne, finissait ainsi. Nous pouvons y ajouter maintenant la berceuse des Mingréliens, leurs arrières-cousins du Caucase.

La mesure génératrice a été discutée au paragraphe du rythme.

Il me reste à ajouter — selon le mode que j'ai suivi jusqu'à présent — quelques mots sur le *texte* de la berceuse. Inutile de faire ressortir la valeur poétique de cet appel d'une mère, d'une épouse en détresse, à l'enfant de son cœur, à son fils, qui dort sur ses genoux, faible et sans autre défense que l'amour maternel, et dans lequel cependant elle voit déjà un défenseur du foyer, un héros de la patrie.

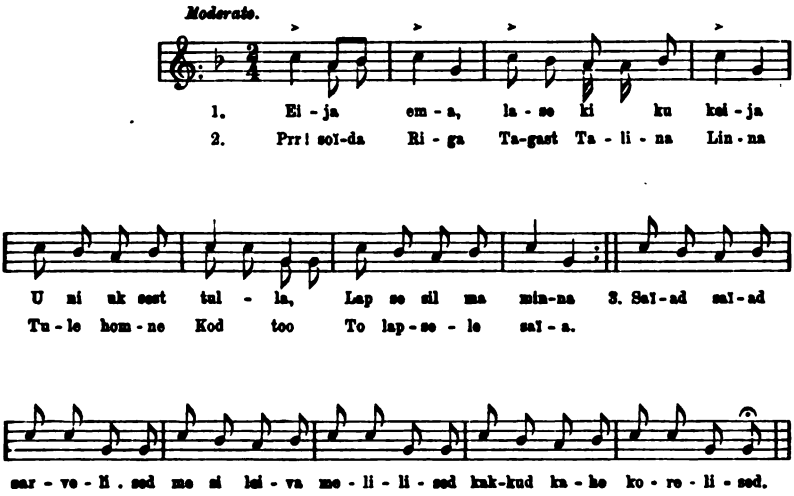
Le lecteur aura éprouvé, en lisant ces strophes, auxquelles on ne saurait contester un cachet de vérité émouvante — un sentiment de pitié et d'horreur pour un malheureux pays où les mères, même en berçant leurs nourrissons, sont tourmentées par la menace continuelle d'un danger de mort et de pillage. Cette berceuse en dit plus que maint volume d'histoire, ou tel compte-rendu d'un correspondant de journal: c'est le cri même d'un peuple, c'est le cœur d'une mère qui le profère et qui éclate en sanglots et imprécations.

Cette berceuse contient aussi un tableau de genre comme en contenait, par exemple, la berceuse Norvégienne. Mais quelle différence entre celle-ci, où la mère, tranquillement assise à côté de l'âtre sur lequel flamboie la bûche de sapin, chante à son fils les délices d'un gruau à la crême, et cette berceuse Mingrélienne!

Cela nous oblige d'ouvrir une nouvelle catégorie de berceuses et d'ajouter à celles que nous connaissons déjà, c'est-à-dire aux berceuses *religieuses*, *symboliques* ou mythologiques, *zoologiques* (traitants d'animaux) et *gastronomiques* (comme celle de la Norvège) — un nouveau genre: *la berceuse guerrière*.

Digitized by Google

N. 21. *Berceuse Esthonienne*, notée en 1895, chantée par *Marri Treu*, âgée de 20 ans, paysanne du village de *Torma* (Livonie).



Trad. — 1. Grand-père, grand'mère! | fais aller (balancer) le berceau! | Sommeil! entre par la porte | viens dans les yeux de l'enfant (ici on appelle le nom de l'enfant). — 2. Prr! | va à Riga, | derrière (!) la ville de Réval | Reviens demain à la maison | apportes à l'enfant du pain. — 3. Petits pains, pains avec cornes | petits pains au miel, bons au goût | petites brioches (gâteaux ronds) à deux croûtes (croustillon, croustillette).

La berceuse Esthonienne ne présente aucun des symptômes alarmants qui distinguent la berceuse Mingrélienne: tout au contraire on y voit réunis tous les éléments les plus appropriés pour exercer une action calmante; c'est comme une synthèse de l'éthos hésycastique. Au lieu de l'appel aux armes — appel au sommeil, que l'on prie poliment de vouloir entrer par la porte et venir vers l'enfant; au lieu d'images effrayantes de massacre ce sont des promesses riantes de friandises; là un père absent, en danger de mort; ici la famille réunie autour du berceau, dont la garde est confiée aux vieux parents: pour la première fois il y est question d'un grand-père qui berce son petit-fils: il y en a, de ces vieux grands-pères, très habiles à ce métier. L'étendue restreinte de quatre notes suffit au dessin mélodique et en indique l'origine ancienne; pro-

Digitized by Google

gression par degrés conjoints, absence de la note sensible, unimodalité — voilà pour le domaine tonal; uniformité d'un rythme dactylique (à proportions égales), mouvement lent, absence de syncopes; coupure symétrique de la structure — voilà pour le domaine métrique.

Enfin, si les traits caractéristiques généraux répondent ainsi à la mission hésycastique, les traits particuliers nous révèlent en outre le tempérament du peuple et l'esprit de sa langue et de sa poésie. L'accent initial de la première mesure, la *Volltaetigkeit* de la dernière, acatalectique dans le sens le plus large, c'est-à-dire terminant sur le dernier temps de la mesure, sont en accord parfait avec les accents de la langue esthonienne et le mètre-type de sa poésie épique populaire, la tétrapodie trochaïque. C'est le même tétramètre qui a servi de base à la berceuse mingrélienne; mais là — comme on l'a vu — il s'est transformé, en passant par le procédé musical de la dilatation, en pentamètre. — La Muse populaire du groupe ethnologique finno-esthonien n'ignore point ce procédé, car les chants épiques des Finnois, le *Kaleiocela* et ses *Rounes* se chantent sur le rythme du paeon à cinq temps longs. Seulement il paraît qu'ils ont reconnu l'incompatibilité de ce mètre avec le mètre d'une berceuse; il ne m'est point parvenu jusqu'à présent la preuve du contraire.

Mais, dira-t-on, pourquoi contester à l'instinct populaire en Mingrélie ce que l'on accorde à l'intelligence du peuple esthonien, et spécialement à l'instinct maternel de l'Esthonienne? Serait-il plus développé qu'en Mingrélie, et la mère mingrélienne aimerait-elle moins son enfant et en comprendrait-elle moins les véritables besoins? Ou bien encore, à un autre point de vue, peut-on admettre que la sensitivité sous le rapport de l'élément rythmique fût plus rudimentaire en Mingrélie que chez un peuple du nord? Ceci me paraît peu probable, étant donné le proche voisinage de la Grèce, et les rapports entre les anciens Hellènes et les peuples du Caucase. La présence du rythme à 5 temps dans une berceuse, qui d'abord peut paraître une anomalie et une contradiction, s'explique tout naturellement par les conditions d'existence de ce peuple guerrier, où l'agitation de l'âme est devenue l'état constant et ordinaire. Comment s'étonner alors si cette agitation continuelle trouve son écho

Digitized by Google

dans les chants populaires, et notamment dans leurs rythmes, fût-ce même jusque dans les rythmes de leurs berceuses? — Et ceci me permet de finir par le même axiome que j'ai mis à la tête de cette étude: le rythme est la pierre de touche du tempérament d'une race, d'un peuple, d'un groupe populaire.

Dorpat, 22 mars '97.

E. DE SCHOULTZ-ADAÏEWSKY.

Digitized by Google

Arte contemporanea

FILIPPO PEDRELL
ED IL DRAMMA LIRICO SPAGNUOLO

(*Continuaz. e fine,* V. vol. IV, fasc. II, pag. 267, ann. 1897).

Nel continuare il presente studio critico, che tende a stabilire l'importanza grande del dramma lirico spagnuolo a cui diede vita Filippo Pedrell con la trilogia *I Pirenei*, è d'uopo ricordare un'altra volta l'appellativo a lui dato da parecchi critici autorevoli: quello di *Wagner spagnuolo.* Ma questo appellativo deesi ricordare non per altro che per spiegarlo chiaramente nel suo giusto significato.

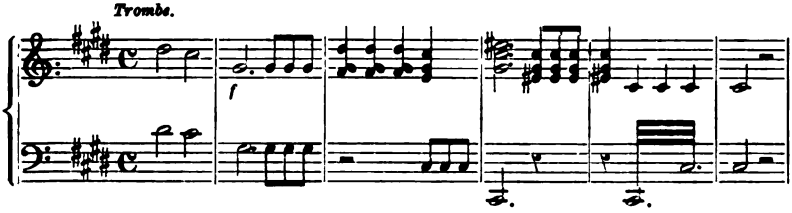
Non è che il Pedrell si sia fatto seguace o pedissequo imitatore dell'arte wagneriana considerata musicalmente e liricamente; no. Egli, accettando le teorie di Wagner intorno al dramma lirico ed alla parte fatta in esso alla musica, tende a portare sul teatro lirico spagnuolo quella stessa rivoluzione per la quale Riccardo Wagner ha potuto chiamarsi il vero fondatore del dramma lirico tedesco. Ma la lirica del Pedrell resta per eccellenza latina nella sua ampiezza, nel suo fondamento storico estetico ed etnografico. Il che è ben diversa cosa da quanto ha praticato ad esempio il Breton nel *Garin*, ove, con dei presunti temi popolari, ha dato vita a della musica italiana o francese dell'epoca di transizione a noi più vicina. E tutto questo, trattando un soggetto caratteristico, tolto alle leggende del Montserrat nel secolo IX. Se è permesso usare di queste espressioni, deesi dire che il Breton è spagnuolo in qualche semplice accessorio estrinseco, mentre il Pedrell è spagnuolo, eminentemente spagnuolo, nello spirito, nell'anima, nell'intrinseco come anche nell'esteriore.

Digitized by Google

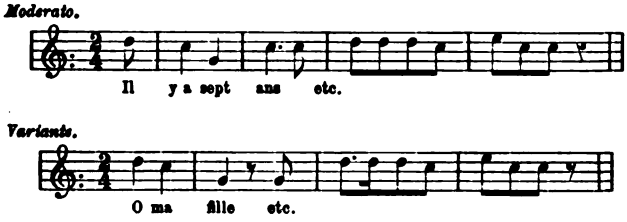
E quanta profondità di sapere, quanta vivezza di immagini, quanta ricchezza di particolari nel magistrale uso ch'egli sa fare dell'elemento caratteristico locale, tolto alla storia, alla leggenda, alla tradizione.

Il lettore sa oramai come si sviluppi l'azione drammatica, nel poema del Balaguer musicato dal Pedrell. Il dialogo fra *Sicart* e *Miraval* vien formato coi temi e con delle frazioni di temi già uditi, o che si dovranno ascoltare poi. E così nell'accennare all'arrivo del Cardinal Legato al castello di Foix, è il tema dell'Inquisizione che ritorna; nel coro della *Corte d'amore* è il concertato già udito nel *prologo* che con maggiore ampiezza e con più numerosi particolari si sviluppa, sebbene forse riesca un po' prolisso malgrado la bellezza dei particolari armonici.

Ma come nuovi personaggi, nuovi elementi d'azione entrano nel dramma, così altrettanti temi, altrettanti coloriti istrumentali vengono ad aggiungersi ai precedenti. E passano le tranquille poetiche armonie diatoniche che ricordano la vita di un tempo, trascorsa al castello di Foix fra *gli amori e le gentilezze;* passano le superbe, robuste progressioni con cui *Sicart* volge il suo pensiero a quella rocca di Montsegúr che ancora sa resistere, ed a lungo resisterà alle prepotenze dei nemici.

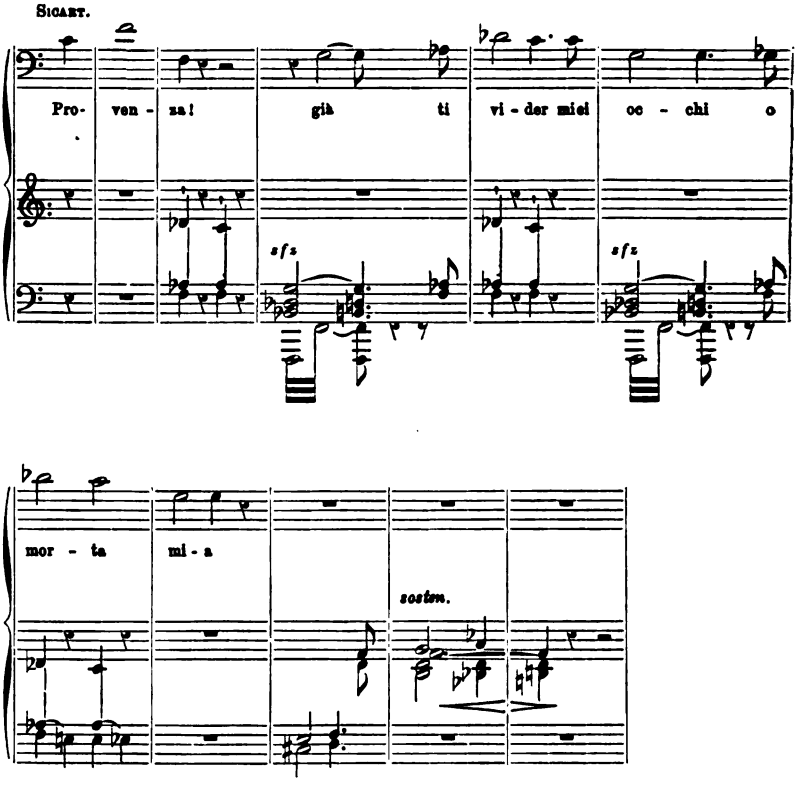


È questo lo squillo delle trombe di Tolosa suggerito al Pedrell da una variante melodica del seguente frammento d'una canzone di Borgogna:



Digitized by Google

Esso echeggierà nel momento in cui il *Conte di Foix* dovrà comparire, inatteso eroe della leggenda, a salvare il castello. Inutile e troppo generoso eroismo però! Ce lo apprendono i temi di Montsegúr, di Foix e di Provenza, resi sotto diverso aspetto, spezzati, mutati negli intervalli diminuiti, e sottoposti ad altri temi più vibrati.



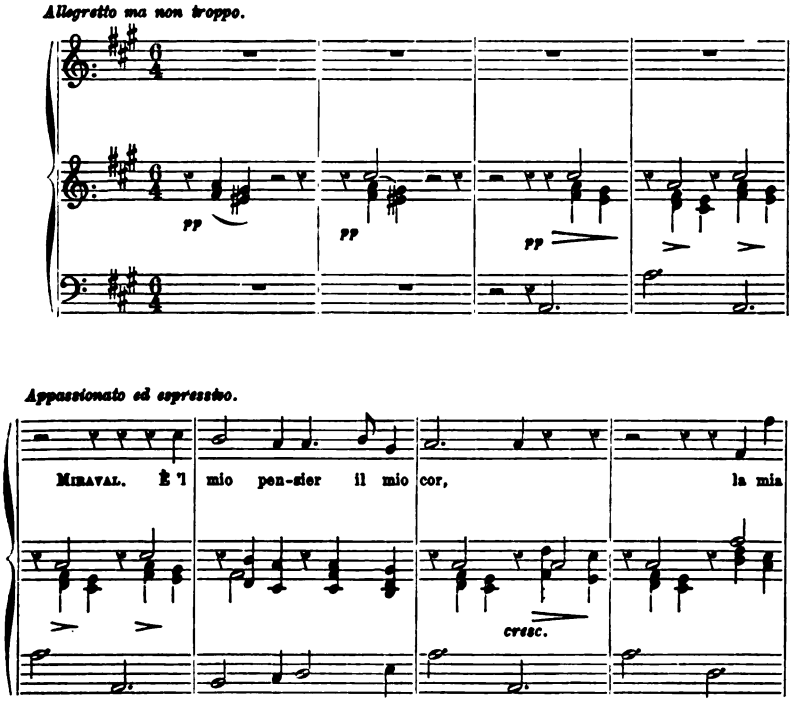
Così canta *Sicart* evocando la sua Provenza, e così egli dovrà ripetere più innanzi nel suo bello e triste *Sirventese.*

Un elemento musicale pur caratteristico, ma che nello stesso tempo si stacca vivamente sullo sfondo del quadro dai colori oscuri, dal profondo sentimento melanconico, è quello portato dai giullari e da *Raggio di Luna.* Essi nei *Giuochi* e nell'*Orientale* alternano i loro ritmi di cinque movimenti con gli intervalli eccedenti in uso nella Spagna moresca. Infatti da quanto racconta la Contessa alle sue dame,

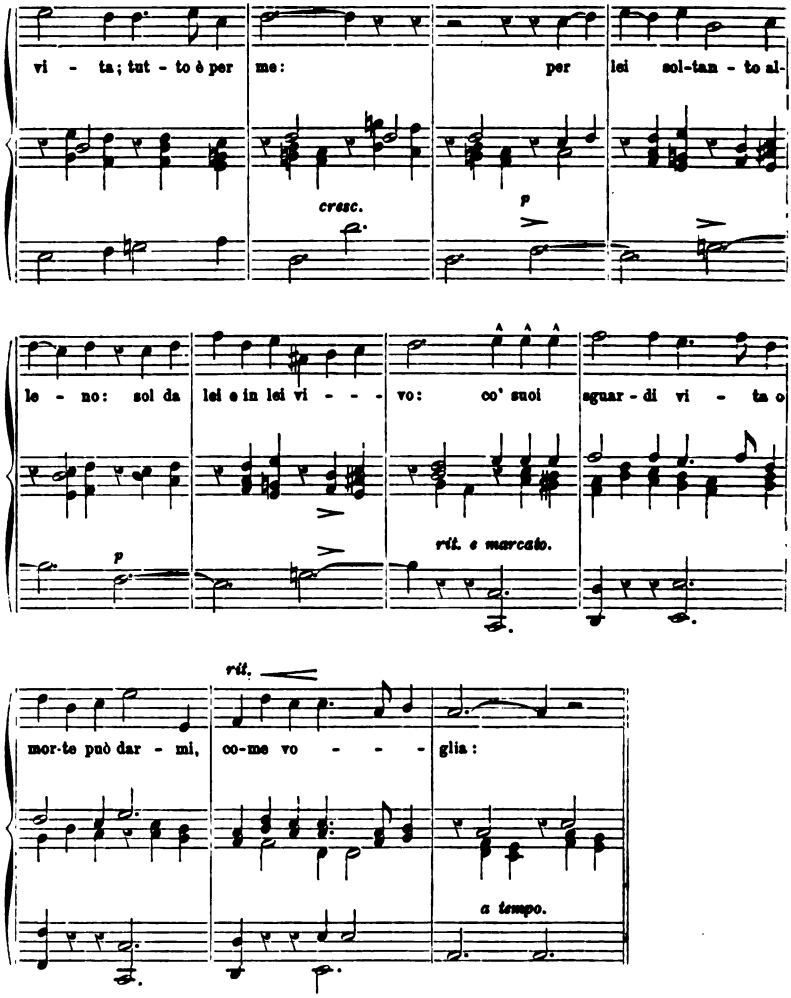
Digitized by Google

la giullaressa « a quel che narran, è figlia d'un re moro di Granata » e « d'un signore spagnuolo restò captiva un giorno, nelle lande di Tolosa ».

Il principale e più intenso sentimento che domina in tutto l'atto è tuttavia l'amore di patria; ma in qualche punto si manifesta pure un cavalleresco sentimento di geniale affetto fra due personaggi, i quali, pur essendo affatto secondarî, riescono ad imprimere all'ambiente maggior varietà ed interesse. L'episodio degli amori fra *Miraval e Brunissenda* è il solo che sia contenuto in tutta la *Trilogia;* ed è reso musicalmente con tanto calore, con tale impeto di trasporto, con frasi sì appassionate, con accenti i quali si cullano dolcemente in un'onda di suoni così nuova ed originale nella sua caratteristica semplicità, da meritare d'esser qui ricordato. L'interesse di questo brano caratteristico ed originale non deve sfuggire all'osservatore, poichè rivela appunto le qualità preclare che distinguono lo stile proprio alla musica di Pedrell.



Digitized by Google



Alcuni potrebbero ritrovare qualche affinità fra questo accompagnamento sincopato e quello che sostiene il voluttuoso canto delle *Blumenmädchen* nel *Parsifal* di Wagner; ma oltre essere questa affinità più apparente che sostanziale, per la ragione che il disegno melodico del canto è tutt' altra cosa, è poi di così breve e tenue durata che non metterebbe conto di rilevarla.

E se veramente deesi qui esprimere un criterio analitico, n'è giuocoforza ammettere che l'episodio ritmico ed armonico usato dal Pedrell

Digitized by Google

è assai più ampio ed importante di quello di cui s'è servito Wagner. Infatti la misura usata dal compositore spagnuolo è divisa in 6/4, quella di Wagner in 3/4: eppure questi, dopo quattro sole battute, ripete l'intero andamento; il che al luogo che ci siamo soffermati ad esaminare non succede per l'autore de' *Pirenei*, il quale sviluppa con maggior ampiezza la sua frase, sebbene ad essa, per evidente ragione drammatica, trattandosi di un breve canto e di un semplice inciso, non abbia voluto dare quella ricchezza armonica e strumentale di cui va superbamente vestita la splendida pagina wagneriana.

Ma le osservazioni critiche a proposito di questo squarcio della Trilogia *I Pirenei* non devono qui soffermarsi. « La melodia — così lo stesso Pedrell (1) — che serve di tema al colloquio amoroso fra *Miraval* (tipo di trovatore galante ed effeminato in contrasto con quello di *Sicart*, tipo del trovatore amante e difensore delle patrie libertà) e *Brunissenda*, è stata ispirata dal tema iniziale di una curiosa *Villanella Spagnuola* intitolata: *Amante felice*, contenuta nell'opera *Affetti amorosi, Cansonette ad una voce sola. Poste in Musica da diversi Autori con la parte del basso, et le lettere dell'Alfabeto per la Chitara alla Spagnuola raccolte da* Giovanni Stefani. *In Venetii apresso Alexandro Vincenti 1621.* »

A dimostrare quanta parte abbia in questa forte e robusta concezione lirico-drammatica la pratica del consiglio suggerito al Pedrell dal P. Eximeno — di ricorrere cioè a tutte le fonti storiche ed etnografiche della nazione spagnuola, da cui far scaturire il dramma lirico-nazionale — non basta citare i diversi temi usati dal compositore, le melodie antiche da lui trascritte, ridotte ed adattate sotto la smagliante veste moderna. Bensì è mestieri insistere a dimostrare come l'arte sapiente del Pedrell abbia saputo animare un corpo organicamente affatto originale, se pur composto nelle molteplici sue parti, nelle più intime latebre, di elementi che non scaturiscono direttamente dalla fantasia del compositore. Malgrado ciò, nessuno vorrà negare che per dar vita ad un'opera d'arte sì complessa, per estrinsecare una concezione estetica tanto alta ed ardita, non faccia mestieri di una grande e robusta fantasia, di una virile energia concettiva.

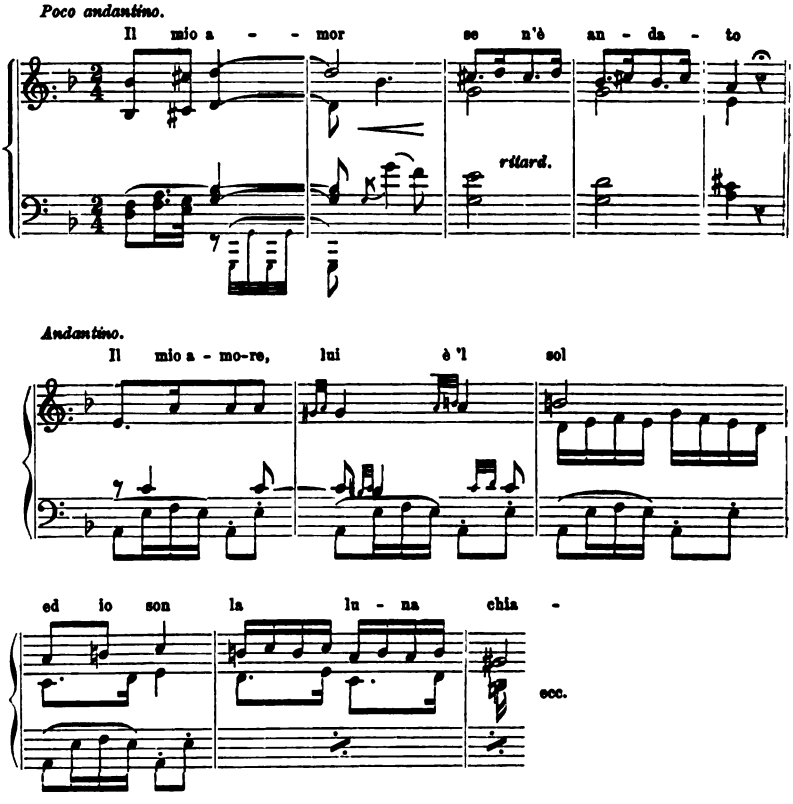
---

(1) *Por nuestra musica*, pag. 74.

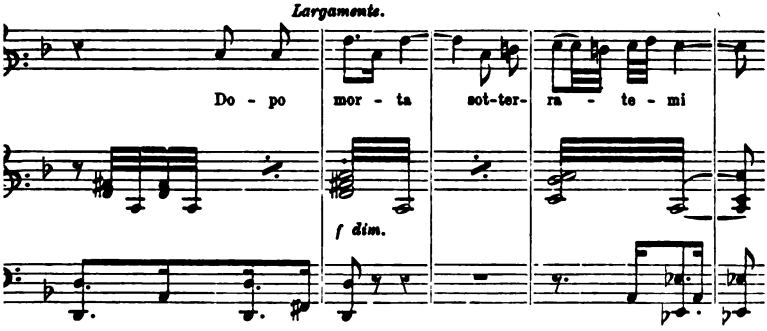
Digitized by Google

È già stato osservato che l'elemento principale su cui si incarna la *Trilogia* è spagnuolo per eccellenza, e *spagnuolo latino* dovrebbesi aggiungere. Pur nondimeno, poichè il soggetto svolto dal Balaguer lo comportava, il compositore ha saputo usare sapientemente di parecchie melodie tradizionali del mezzogiorno di Spagna. Ad esempio la *Canzone* che canta *Raggio di Luna* intitolata *La morte di Giovanna*, è tutta una sapiente amalgama di reminiscenze moresche e catalane, le quali suggerite alla giullaressa dai diversi sentimenti che animano simbolicamente la sua canzone piena di nascoste invocazioni alla patria perduta, costituiscono un tutto nobilmente perfetto ed originale.

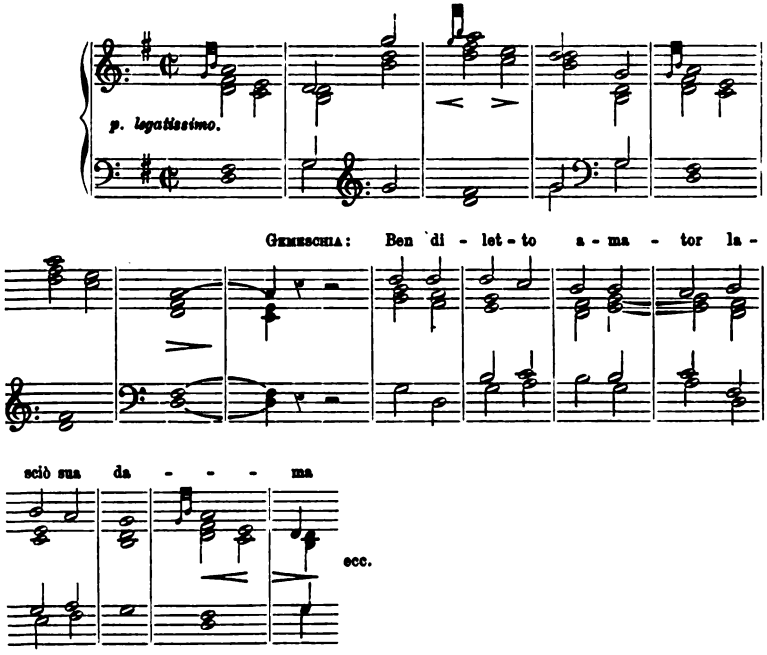
Il Pedrell, nel dettare questa canzone, s'è ispirato alla melodia turca *Iskia samaisi* ed alla canzone catalana *Lo Comte l'Arnau*. Ed ecco i tre temi principali e più caratteristici di essa.



Digitized by Google



Dell'arte magistrale con cui il Pedrell sa sviluppare e vestire ɔdernamente temi all'apparenza modesti e timidi, si hanno troppi ɜmpi nella sua opera grandiosa e complessa. Così, parafrasando un ımmento polifonico dell'antico compositore spagnuolo Cómes, egli scaturire questa geniale e poetica melodia con cui si inizia la *enzone*, tanto caratteristica nella sua semplicità e purezza diatonica.

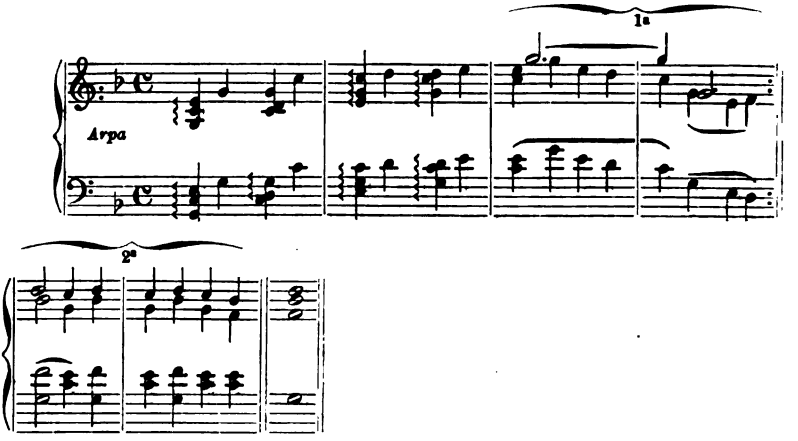


Ed alla risposta del trovatore *Bertramo*, in una parafrasi sapiente, i si presenta il tema di una antica curiosissima epistola latina; poi

Digitized by Google

è una melodia di una canzone d'amore del secolo XV già illustrata dal Gevaert, che offre materia melodica all'altra strofa del trovatore *Raimondo*.

La introduzione al canto dei *Lai* (*complainte*) per le parole e per la musica è tolta dalla canzone intitolata *la Péronelle* assai popolare nel secolo XV. Essa è seguìta da alcuni arpeggi di una caratteristica veramente nuova nella sua sobrietà e castigatezza.



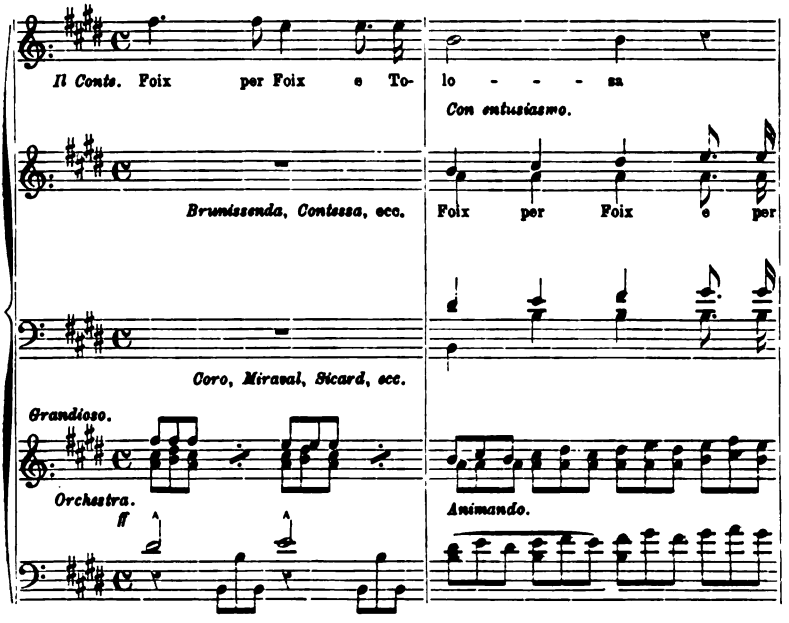
Nel triste *Sirventese* cantato da *Sicart*, si sente tutto il dolore di chi rammemora la patria perduta ed abbandonata. Un accenno al tema di questo canto così mesto è già stato esposto. In esso è rievocata la derelitta Tolosa, piena di luce fra la landa interminata della sua pianura: è ricordata la dolce Provenza, dal blando e carezzevole idioma: la forte Carcassona dalle nere mura e dalle torri inespugnabili: la superba Beziers, che dall'alto del suo colle riguarda alla fiorita Provenza, alle turbinose onde che vanno a frangersi contro le sue sponde. Ed in tutta la musica del Pedrell sembra che questo mondo antico e quasi fantastico, che queste glorie perdute, ad una ad una ritornino innanzi agli occhi di chi ascolta, quali fantasmi vagolanti in una notte buia e tempestosa.

I temi che accompagnano l'entrata del *Cardinal Legato* son tolti ai motivi già uditi — e che più innanzi verranno maggiormente sviluppati — i quali caratterizzano l'opera dell'Inquisizione. A questa forza morale fa contrasto, nell'azione, l'energia e la fierezza con cui — con parole e con frasi vivaci — la *Contessa di Foix* sa resistere alle violenze del *Cardinale*. Sono due elementi affatto distinti che

Digitized by Google

lottano l'uno contro l'altro. Ed a questo punto gli episodî musicali si susseguono con una rapidità, un interesse, una ricchezza, una varietà veramente magistrali. Il *Cardinal Legato* e gli *Inquisitori* nelle loro invettive, nelle loro condanne conservano sempre alle frasi musicali quelle proprietà che nello stile diatonico risentono di un freddo carattere jeratico. Al contrario le ribellioni appassionate della *Contessa* attingono forza da tutto l'elemento cromatico, completandosi su quei temi che accennano alla grandezza eroica di Foix e di Tolosa, e preparando così l'improvvisa entrata del *Conte*, il quale — secondo la leggenda narrata da *Sicart* a *Miraval* al principio dell'atto — in mezzo a tutti, armato da capo a piedi, col brando nudo nella destra ed il pennone dei Foix nella sinistra, appare, atletica figura, a salvare il castello.

La frase che il *Bardo* così superbamente ha ripetuto nel *Prologo* alle parole *Toccami se osi*, dopo esser penetrata continuamente in tutto l'atto, diventa il soggetto principale delle poche battute finali, grandiose, piene di gioia e di entusiasmo. I nomi di *Foix e Tolosa*, le pure glorie delle valli pirenaiche, echeggiano nella grande sala del castello; squillano le fatidiche trombe; s'ergono le bandiere al vento; si agitano le spade sguainate. Foix è salvo!



Digitized by Google

Foix e Foix sem - - - - - - - -

Foix Foix per Foix e per

Animando.

pre!

Foix sem - - - pre!

ecc.

Digitized by Google

In questo piccolo brano c'è tanta virile energia, tanta e sì robusta immaginazione da permettere la visione dell'intiero quadro finale in tutta la sua ampiezza.

Il primo atto della Trilogia *I Pirenei* — musicalmente parlando — desta senza dubbio il più vivo interesse, anzitutto per la sua struttura, per lo stile, per la natura e lo sviluppo dei temi, per lo strumentale colorito e potente. È a dubitare però che la teatralità di esso sia completamente raggiunta.

Notisi bene! Non è la teatralità nel senso convenzionale della parola che deesi intendere; non è la teatralità da melodramma che può lamentarsi, inquantochè essa neppur potrebbesi supporre, dato il genere del dramma lirico creato dal Pedrell. Bensì è quella proporzione, quell'equilibrio delle diverse parti, che costituiscono un corpo giustamente disegnato: sono essi che nel primo quadro de *I Pirenei* appaiono qua e là come non completi. Ed un tale squilibrio, a modesto avviso di chi detta questi appunti, non è causato soltanto dall'architettura del quadro, bensì ancora dal colorito. La successione immediata della triste ed elegiaca *Canzone* di *Raggio di Luna;* della blanda *Tenzone;* de' tristi *Lai* di *Miraval;* del doloroso *Sirventese* cantato da *Sicart*, per il loro carattere non sono forse compensati a sufficienza dal contrasto risultante dai colori più vivi dei *Giuochi* dei giullari, nè del breve grandioso finale. Tanto meno per chi tenga conto dell'intonazione sempre triste ed elegiaca del primo dialogo fra *Miraval* e *Sicart* e della cupa e fosca apparizione del *Cardinal Legato.*

Ma poichè queste osservazioni, fortunatamente, traggono origine da esuberanza di elementi musicali contenuti nel primo quadro de *I Pirenei*, e non già da deficienza, è opportuno ritenere che al momento di riprodurre l'opera sua sulle scene, l'autore saprà introdurre in essa quei leggieri ritocchi i quali valgano a renderla più proporzionata, e per conseguenza più scorrevole anche nell'azione drammatica.

Digitized by Google

*
* *

Il secondo quadro — come è già stato narrato — ne trasporta nel chiostro dell'Abbazia di Bolbona. Le poche battute d'introduzione fanno ricordare che il castello di Foix è caduto. Il tema caratteristico, infatti, appare tutto trasformato da intervalli diminuiti, da modulazioni in tonalità minore e non più nella viva luce riflessa su lui dall'eroico clangore delle trombe, bensì timido e sottomesso nelle voci gravi dei violoncelli e dei legni.

I monaci cantano il *De profundis* in falso bordone alternando appunto il versetto gregoriano in VII tono, al versetto polifonico. E su questo falso bordone vero, che conserva così scrupolosamente il carattere della tonalità antica, ed il quale colorisce l'ambiente con tanta giustezza d'intonazione, mettendo in contrasto, ma meglio ancora, fondendo in una unità perfetta lo stile sacro al canto profano della giullaressa, il Pedrell ha saputo tracciare un quadro perfetto.

Sono parecchie le opere moderne le quali presentando affinità nell'azione drammatica a quella che si svolge nel secondo quadro de *I Pirenei*, vorrebbero rendere con efficacia il vero ambiente d'una chiesa e tutti i sentimenti da cui sono dominati i personaggi che si trovano sulla scena. Ma nessuno è mai riuscito allo scopo; e ciò, o per mancanza di coltura, o per deficienza di concezione. Il solo Franchetti, nello splendido secondo atto del *Cristoforo Colombo*, fondendo il tema della rivolta con la *Salve Regina* gregoriana, potè dar vita ad una delle più forti e belle pagine musicali che possa vantare il teatro lirico italiano oggigiorno. Il prototipo certamente sarà sempre la creazione dovuta al Pedrell. Come da essa e per essa, si comprende l'importanza delle teorie che al chiaro maestro spagnuolo han fatto ricercare nell'antico mondo gli elementi principali pel suo grandioso lavoro!

Sulla salmodia del VII modo plagale cantata dai monaci in chiesa il Pedrell ha trovato modo di sovrapporre la *Canzone di Giovanna* che *Raggio di Luna* fa sentire da lungi, per ricordare al *Conte di Foix* come i suoi fedeli seguaci lo attendano sempre.

Digitized by Google

Si i - ni-qui - ta - tes ob - ser - -

Monaci.

Raggio di Luna.

Quan-do mio a-mor tor - ne - rà

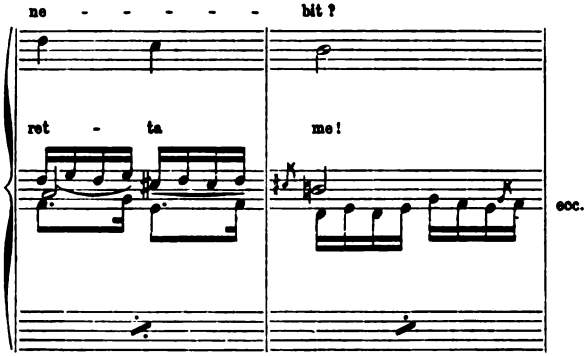
va - ve - ris Do - mi - - - ne:

già sa - rò fred - da e ghiac - cia - - - -

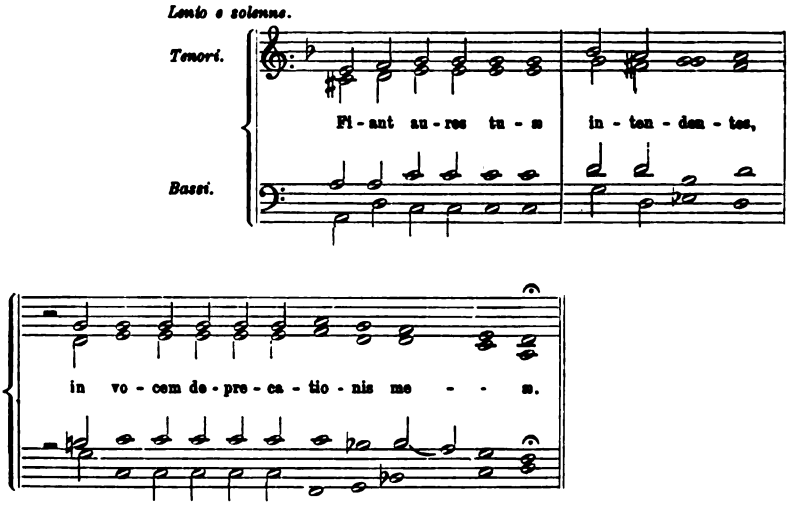
Do - mi - - ne, quis su - - - sti - - -

- - - - - - - - - - ta! Ahi! po - ve - -

Digitized by Google



Ed a questo squarcio si alterna con molta efficacia il magnifico falso bordone seguente:



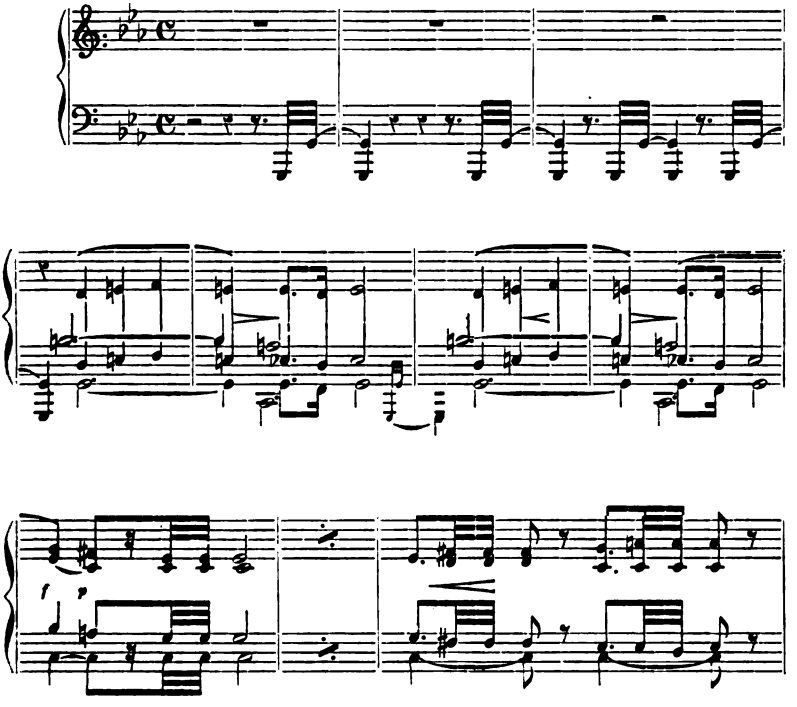
Come si scorge nel primo esempio qui riferito, la cantilena salmodica del VII modo è stata trasportata ad una quarta superiore, prendendo a tono fondamentale il *re minore*, modificato nell' armonizzazione, dalla scala melodica d'un antico modo arabo, nel quale *Raggio di Luna* canta la sua *Cansone*.

Mano mano che *Sicart* e *Raggio di Luna*, arrivati al chiostro di Bolbona per vedere il *Conte di Foix*, si narrano le vicende passate,

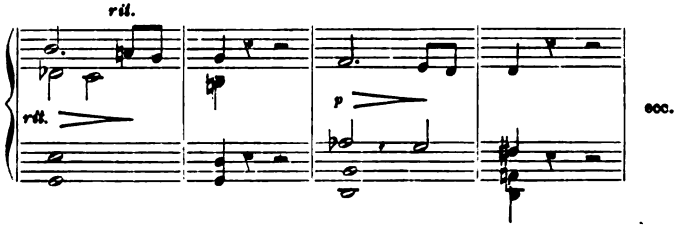
Digitized by Google

le speranze future, i diversi temi si sovrappongono l'un l'altro. Si riodono così i motivi di Foix, dell'Inquisizione, di Montsegúr; e poichè l'azione principale di questo quadro secondo si impernia attorno al finto funerale del *Conte di Foix*, anche il tema del *Convoglio funebre* fa capolino a trattî, e per incisi. Gli stessi temi si mantengono anche alloraquando entra in iscena il *Conte di Foix* che si lascia scorgere sotto il bruno saio del frate.

Il campo dell'arte moderna ci offre due splendidi esempi analoghi al *Convoglio funebre* del secondo atto de *I Pirenei;* esempi che appunto vengono qui ricordati perchè hanno vita in uno stesso ambiente e da analoghe situazioni drammatiche. Il funerale di *Titurel* nel *Parsifal* di Wagner ed il funerale di *San Francesco d'Assisi* nel *Franciscus* di Tinel, sono certamente due robuste ed imponenti concezioni. Ad esse si può ora aggiungere quella sentita e resa dal compositore spagnuolo con molta efficacia, a larghi tratti, con parsimonia di colorito e con una sobria e giusta intonazione.



Digitized by Google



Questo è lo spunto della robusta pagina con cui il Pedrell accompagna nella tomba il feretro del supposto Conte di Foix. Pagina eloquente nella sua tristezza, come una scena dipinta dal Watteau o da Salvator Rosa, come le figure macabre del Ghirlandaio.

Non regge però al confronto il valore musicale della scena successiva, durante la quale *Sicart* e *Raggio di Luna* scongiurano il *Conte* di correre a salvare Montsegúr. L'efficacia drammatica è certamente raggiunta, ma la costruzione musicale risente alquanto del vecchio melodramma. Non sempre, tuttavia, durante la scena, questo difetto di condotta, questo contrasto di stile, questa debolezza estetica si può rimproverare al compositore. Chè in taluni punti al contrario — come nel racconto di Ramon Ruggiero narrato da *Raggio di Luna* — si contengono squarci musicalmente assai interessanti, per quanto ad essi si possa muovere l'appunto di poca evidenza declamatoria, e per conseguenza di soverchia prolissità nel disegno melodico rispetto all' importanza delle sillabe ed alla forza degli accenti.

Ma quando a poco a poco il Conte di Foix si lascia commuovere dagli accenti supplichevoli de' suoi fidi; quando la parola di *Sicart* e di *Raggio di Luna* ricorda ancora con amaro rimpianto, e le perdute glorie di Foix, e le speranze di quei che prigionieri di Montsegúr lottano disperatamente con la morte, anche la frase musicale si rinvigorisce, si rianima e con efficacia si fonde nella parola. Il medesimo tema si udrà di nuovo più innanzi, alloraquando il *Conte di Foix* offrirà in olocausto la propria vita alla patria, predicendo il momento della riscossa.

Devonsi pure rilevare tutti gli splendidi incisi — formati dai diversi motivi già noti — con cui si accompagnano gli accenti ispirati che il *Conte* rivolge ad *Izarn* l' Inquisitore. Sono accenti di sdegno, di fierezza, d'ira, di entusiasmo. Sono frasi piene di vigore, di energia, di coraggio. E la musica certamente, in questo momento,

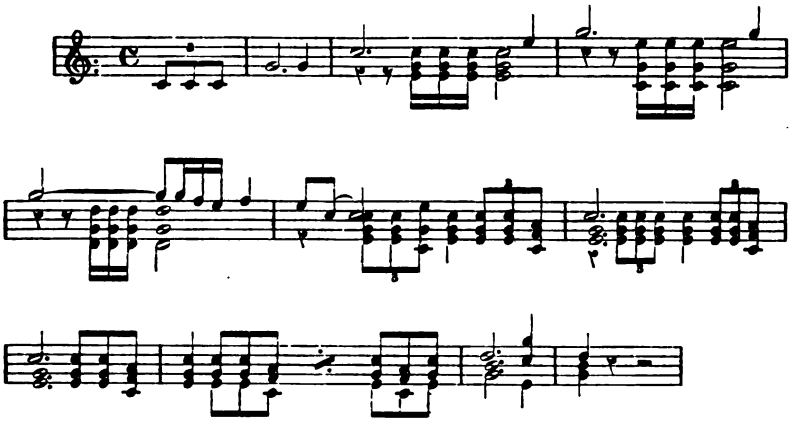
Digitized by Google

gareggia con la parola a rendere evidente, vera e sentita tutta l'efficacia dell'azione drammatica, tutti i sentimenti più riposti e più nobili da cui è animato il personaggio protagonista del quadro.

È pur notevole il contrasto di stile, di colorito, di condotta che intercede fra l'accento caldo, appassionato del *Conte di Foix* e le fredde, atroci, fedifraghe parole di *Isarn*. Mentre il primo si appoggia a tutti i temi che ricordano le glorie di Foix, di Montsegúr, di Ramón Ruggiero, l'altro rievoca i temi dell' Inquisizione, il tema guerresco delle trombe di Tolosa, vinto e spezzato. Per conseguenza, all'occhio di chi osserva, da tutto questo contrasto emerge colorito un quadro tracciato da linee luminose ed ampie, ricche di particolari, di accessorî musicali degni del più alto interesse.

Se, a conferma di ciò che qui viene esposto, si dovessero recare tutti gli esempî necessarî, il presente studio assumerebbe, al certo, proporzioni troppo ampie. Neppure mi è possibile pensare a rendere completo tutto il mio pensiero, con le dimostrazioni che diverrebbero indispensabili. Mi tengo pago, per conseguenza, di additare ai lettori i punti salienti della robusta creazione, caso qualcuno potesse seguire questi cenni, con l'aiuto della riduzione per canto e pianoforte della Trilogia *I Pirenei*.

***



È questo lo squillo lento e solenne delle trombe almogavàre che apre il terzo quadro. Le diverse fazioni radunate attorno al colle di

Digitized by Google

Panissars fanno eco alla fanfara, e pressochè tutto il preludio si svolge su questo caratteristico e lento movimento diatonico. « Tutti gli intenti espressivi del lirismo drammatico in questa terza ed ultima parte della *Trilogia* si dirigono all'intento di sublimare l'idea della patria vittoriosa, la libertà dei Pirenei, la sconfitta degli oppressori, il trionfo di Pietro il Grande. Le *tonalità maggiori* accentuano il fondo del quadro musicale. Nella prima frase del breve preludio persiste il tema, simbolo del sentimento della patria » (1). Ed esso appunto si insinua entro le modulazioni degli squilli gravi che annunciano la prossima battaglia. *Raggio di Luna*, immagine della leggenda dei Pirenei, mentre sta scavando la propria fossa, canta ancora la *Canzone di Giovanna*, e come in sogno va rievocando il lontano passato.

Un episodio leggermente colorito da un amore ideale è quello dato dalla presenza di una giovinetta siciliana, che per riconoscenza al Re Pietro d'Aragona d'aver liberata la Sicilia dal giogo francese, volle seguire il suo Re, sotto le spoglie di *Lisandro*, per vederlo ed amarlo da lungi. Tutti i temi musicali che accompagnano le timide espressioni degli amorosi sentimenti di *Lisandro* sono caratterizzati da un'impronta originale di gentilezza, da un profumo di semplicità ideale. Essi — pur senza dirsi un'imitazione assoluta — sembrano derivati dalle tipiche frasi d'amore, susurrate fra *Eva* e *Walther* nella grande commedia musicale che glorifica, con le note di Wagner, gli usi ed i costumi della Franconia medioevale. Beninteso però che quest'osservazione, affatto soggettiva, va considerata come semplice conseguenza di un'impressione passeggiera, e null'altro.

Ne' suoi accenti *Lisandro* comincia dal far presentire lo sviluppo ch'egli darà alla frase musicale allorchè, dando sfogo all'animo suo, canterà la *Canzone della Stella:* tipo nuovo e simpatico di ballata antica, tutta cosparsa di vere gemme melodiche.

Ma *Raggio di Luna* continua ad evocare i fatti di cui essa fu testimone, le lotte sostenute a Foix ed a Montsegúr; il triste giorno in cui dal chiostro di Bolbona *Ruggero Bernardo* Conte di Foix veniva trascinato al rogo; le profetiche parole di riscatto da lui pro-

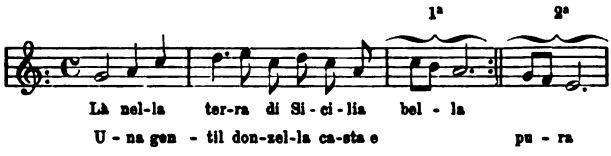
(1) F. Pedrell, *Por nuestra musica*, pag. 101 e seg.

Digitized by Google

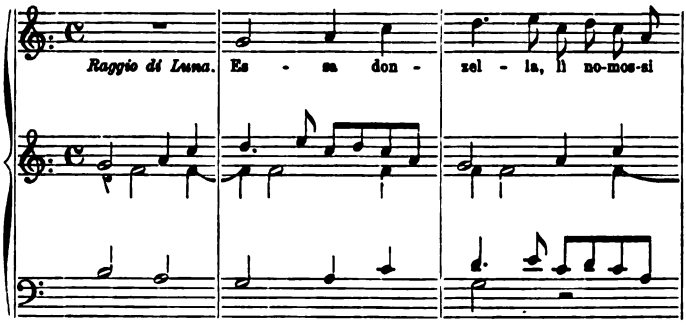
nunciate innanzi di morire. Ed alla lucente visione della giullaressa si accompagnano tutti i temi già noti, i quali fondendosi, rincorrendosi e sovrapponendosi l'un l'altro, a seconda del senso delle parole, sostengono una declamazione accalorata, intensa, colorita da mano maestra.

Raggio di Luna gioisce nell'evocare il motto profetico pronunciato in Bolbona dal *Conte di Foix* prigioniero. Essa sente che la gran giornata della vendetta si avvicina: squillano da lungi le trombe almogaváre: tutto il campo si agita nel prepararsi trepidante alla riscossa. E nella musica v'è tutta la sintesi dell'epopea che si è svolta nei quadri precedenti, tutto l'entusiasmo per il gran fatto che si prepara.

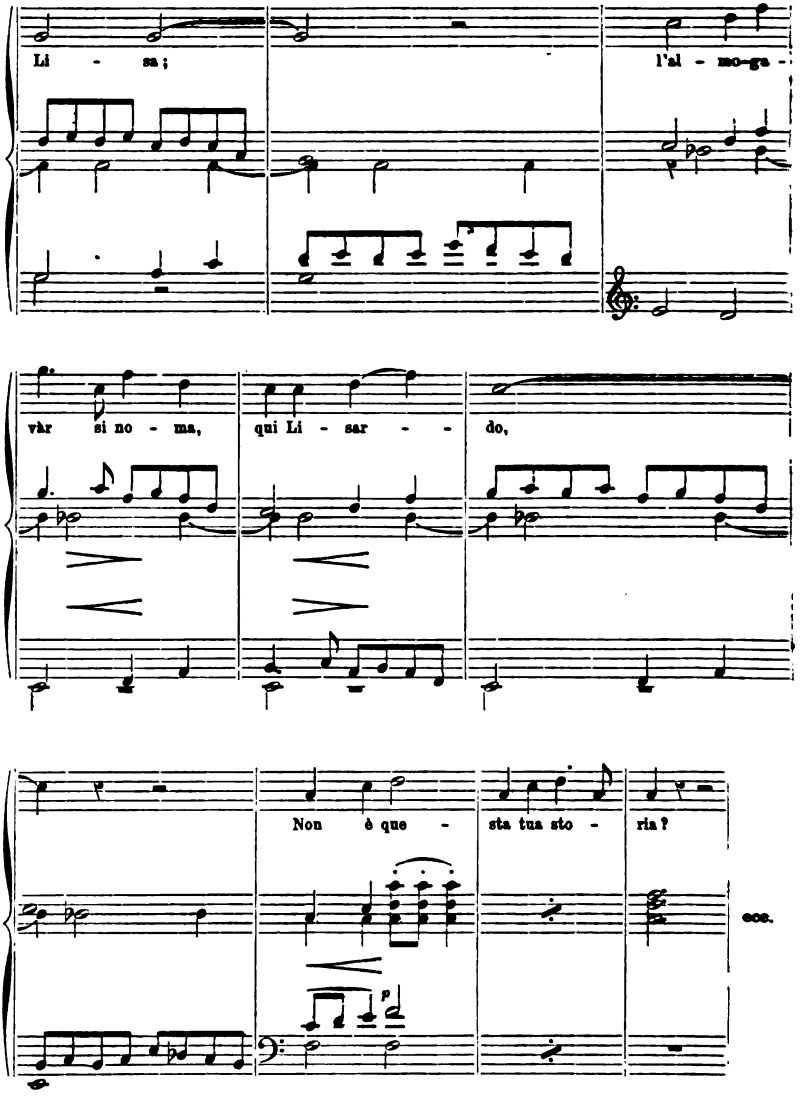
Un esempio assai interessante, di colorito tutto particolare, è dato dal racconto *Là ne la terra di Sicilia bella* con cui *Raggio di Luna* discopre il segreto amore di *Lisandro*. Il tema è basato sull'antico modo dorico dei Greci, giustificato dal fatto che il racconto si riferisce alla terra di Sicilia che diede i natali a *Lisandro*.



Questo tema si presta a degli sviluppi ed a delle modulazioni di alto interesse, anche per l'espressione melodica che ne scaturisce.



Digitized by Google



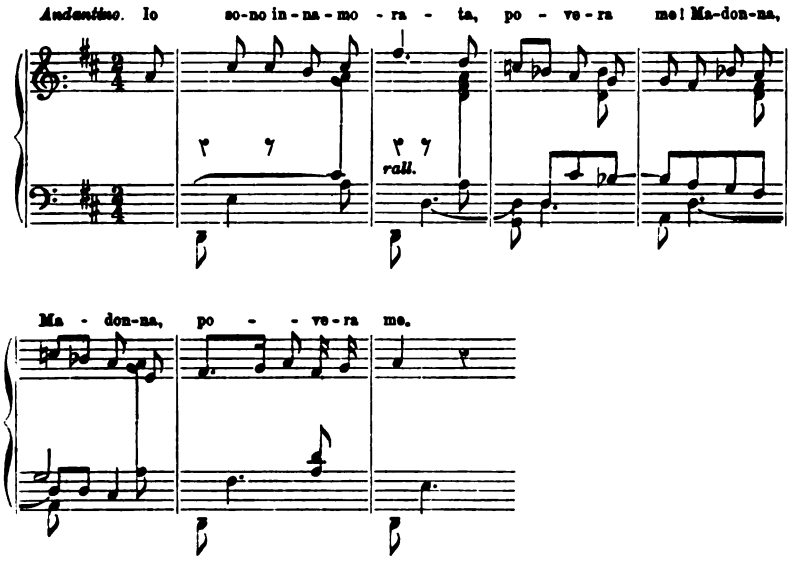
La *Canzone della Stella* contiene la maggior parte dei motivi espressivi che han servito al compositore per dipingere il carattere morale di Lisa.

Osserva a questo proposito lo stesso Pedrell: « Quantunque non soggetto ad alcuna imitazione nè ad alcuna trasformazione, perchè

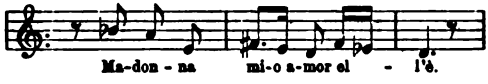
Digitized by Google

non venne composto secondo un modello melodico determinato, hannovi in questa canzone giri melodici ispirati alla musa popolare, specialmente la chiusa finale della frase del primo periodo, in cui venne adattato un accento melodico popolare puramente spagnuolo ». Ora chi conosce la musa popolare siciliana sa che talune cadenze, certi modi particolari di chiudere la frase sono comuni a molti paesi del mezzogiorno e traggono origine dall'influenza esercitatavi dagli Arabi. Quindi il Pedrell nel far cantare il personaggio di Lisandro è stato più vero di quello ch'egli non supponga, inquantochè — si potrebbe affermarlo — con dimostrazioni positive — il modo di cadenzare da lui usato nella *Cansone della Stella*, se è spagnuolo, è puranche eminentemente siciliano.

Questa *Cansone* si compone di due parti, che alla loro volta si dividono in due diverse frasi. Come è stato accennato, è caratteristica sempre la cadenza, sia intermedia che finale.

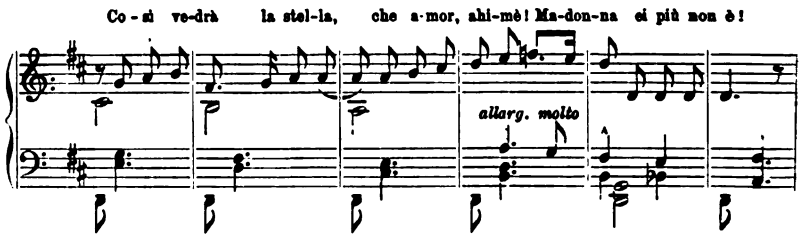


E lo stesso esempio si ripete invertito, nella chiusa del secondo inciso.



Digitized by Google

Ma la cadenza, che secondo il compositore dovrebbe essere la più caratteristica, è quella che chiude la *Canzone*.

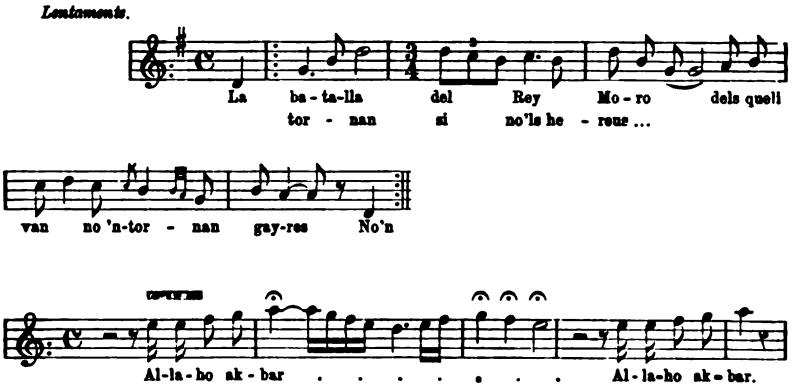


È davvero encomiabile e degna di nota, da parte della critica e della storia, la maniera adottata dal Pedrell nel servirsi del materiale artistico tradizionale e popolare per la composizione della sua *Trilogia*. Lo sviluppo, l'intreccio, il frazionamento di tutti i temi, con il corredo di un'armonizzazione robusta ed elegante, ricca e vigorosa, di un istrumentale colorito da un'intonazione sempre appropriata, originale e caratteristica, senza essere nè strana nè ricercata, costituisce un tutto organico, specialmente osservando e studiando il rapporto fra la musica ed il dramma.

Giova assai di avere presente a questo proposito, che il poema del Balaguer, se come tale è degno di alto interesse, come lavoro drammatico procede forse con lentezza e porta con sè, non un difetto, ma una qualità che può essere ritenuta contraria alle esigenze di un dramma lirico. Il gran tempo che corre fra i fatti che si svolgono nei diversi quadri; il mutamento quasi completo dei personaggi, scemano senza dubbio l'interesse e l'attenzione dello spettatore. Ma la continuità dell'idea filosofica, del simbolo fondamentale della trilogia, non per questo vien meno un solo momento; e la musica del Pedrell, sia per il modo con cui è costrutta, sia per lo sviluppo che ad essa è dato, allaccia e concatena fra di loro i diversi quadri, cui ben a ragione venne dato il nome non già di dramma, ma di trilogia.

Continuando nell'esame dell'ultimo quadro, è da osservarsi il *Canto di guerra* di *Raggio di Luna* od *Inno guerresco degli Almogavari*, formato dalla seguente frase di una canzone popolare catalana, e legata, nelle risposte del coro, al ritornello successivo, imitato da un *namâz* arabo, melodia tipica di una delle cinque preghiere che intuona il *muezzin* dall'alto della moschea.

Digitized by Google



Ripeto che non è possibile prender nota di tutte le melodie popolari, di cui il Pedrell si è servito. Accenno soltanto alla trascrizione che il compositore ha saputo fare di una *kaaba*, danza araba propria ad alcune cerimonie del culto islamita, e con la quale ha completato la costruzione del *Canto di guerra*, fra mezzo a cui si insinuano gli squilli gravi che abbiamo già udito e che alternativamente i clarini e le trombe vanno ripetendo. La parte corale è trattata con molto slancio, con rudezza quasi selvaggia, con varietà ritmica assai efficace. È da deplorarsi soltanto che una delle quattro parti vocali sia completamente sacrificata e non imprima al quadro il vigore del colorito che potrebbe recare. Ciò va osservato, perchè la tessitura, in cui si aggira, è sempre nelle note gravi, talchè in tutto l'assieme si può ritenere come perduta. Certo tuttavia che le altre voci sono così ben disposte, così felicemente trattate, da rendere quasi superflua l'osservazione che qui è stata mossa.

Nella scena fra *Ruggiero di Lauria* ed il Conte di Foix *Ruggero Bernardo III*, oramai reso vassallo di Francia, i temi che fanno ricordare la caduta di Foix ricompaiono ad uno ad uno appena accennati, come a rammentare un passato totalmente perduto e quasi cancellato. Ma intanto comincia a delinearsi la frase ampia verso cui si dirige il punto principale e determinato del dramma. L'invettiva di *Ruggiero di Lauria*, nobile, orgogliosa, eroica, sarà il tema del canto di vittoria che già conosciamo, per averlo incontrato a metà del *prologo*.

Forse, non tutti gli episodî musicali che trovano posto nella scena

Digitized by Google

suddetta, sono alla medesima altezza estetica. Qualcuno anzi contrasta con lo stile distinto ed elevato che informa pressochè l'intiera trilogia del Pedrell. Non è il caso però di muovere rimprovero al compositore per questa momentanea debolezza. Sostenere con l'arte sua un'opera così vasta e complessa, e sostenerla anche nei più minimi particolari con tutta la maestria, di cui in essa dà così splendida prova, non è cosa che si possa umanamente pretendere. Chè se si osservano pur anche le creazioni di quelli che la storia ha consacrato per *genii*, ci si avvede di quante e quali soste abbia avuto bisogno la loro mente creatrice, supplendo inconsciamente con l'artifizio e ben anco talvolta, con quella tecnica che si usa chiamare *di maniera*.

Fatta però una simile osservazione alla scena fra *Ruggiero di Lauria* ed il *Conte di Foix*, deesi tosto soggiungere che da questo momento il valore musicale dell'opera rende superbamente, con vivace rapidità, sino alla fine, tutto l'interesse che presenta il dramma. Le grida mal trattenute degli almogavari: *Aur Aur;* il desiderio indomito di correre a combattere contro le colonne francesi, che stanno per attraversare il colle di Panissars, e vendicarsi degli oltraggi, dell'oppressione secolari: le parole piene di odio con cui *Raggio di Luna* sprona le schiere almogavare ad insorgere contro il nemico, tutto è reso musicalmente con interesse sempre più crescente.

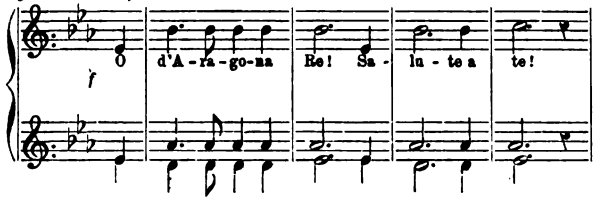
Il tema del canto di guerra si intreccia in forme sincopate al canto di vittoria, agli squilli robusti e maestosi delle trombe, all'invocazione ai Pirenei fatta dalla giullaressa. Tutta questa scena così mossa e così vivace; così piena di ansia, di entusiasmo a stento represso, trova un contrasto nel breve dialogo fra *Raggio di Luna* ed il *Conte di Foix*. In esso, pur conservandosi gli andamenti ritmici che fanno ricordare come poco lungi si combatta per la libertà dei Pirenei; mentre tutto l'orgasmo che invade la scena si insinua con calore ed efficacia in orchestra, *Raggio di Luna* inveisce con frasi vibrate contro quel *Conte di Foix* che, dimenticando il glorioso passato della sua patria, s'è dato vergognosamente a servire la Francia. Un'ultima volta ricompaiono i temi che rammentano l'antica e perduta gloria del castello di Foix: essi oramai vengono soggiogati dalle fascinatrici ondate di suoni e di clamori, che fanno echeggiare per l'aere gli almogavari vincitori e giubilanti.

Pietro il Grande, acclamato dal suo popolo, passa sulla scena,

Digitized by Google

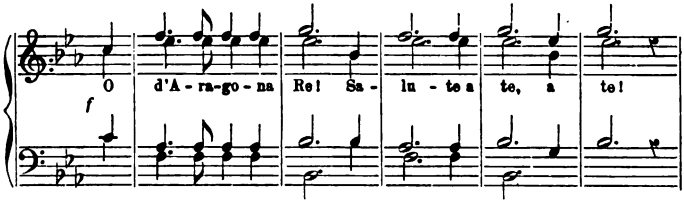
mentre il popolo lo saluta con una frase tipica, che val la pena di essere riferita:

Coro (Ragazzi e Donne).



e più avanti:

Coro (Uomini del popolo).



Lisandro, nello scorgere la *sua stella* sfolgorante di luce e di gloria, ripete a frasi tronche i principali temi della sua poetica *Canzone;* ma l'urlo di gioia, a cui si abbandona il popolo, vince tutto, ed il possente *Canto di vittoria* è intonato ancora una volta su una gamma potente di colori musicali.

*
* *

La disamina di questa forte e robusta creazione lirica sarebbe compiuta; ma è mestieri per me, che m' intrattenga ancora a fare alcune considerazioni d'indole generale.

Anzitutto tenterò, se vi riesco, di cogliere e ritrarre il momento musicale che attraversa la Spagna, per dedurre l'importanza che nella storia dovrà avere la Trilogia « *I Pirenei* ».

Giovani autori, desiderosi di applausi, anche laggiù si sono dati a seguire una via che procura loro facili successi, con poche audacie e minori sacrificî. L'indirizzo da essi prescelto è quello che si ma-

Digitized by Google

schera col nome di musica melodica, nel senso puramente convenzionale della parola. Lo stile vorrebbe essere eclettico, ma viceversa non riesce che un centone di stili già noti, passando attraverso a tutti i cangiamenti che l'arte ha compiuto nella seconda metà di questo secolo nei diversi paesi d' Europa. Per conseguenza, mendicando a Verdi ed a Ponchielli, a Meyerbeer ed a Wagner, a Gounod e Massenet, nelle opere di questi giovani autori si incontrano innegabilmente delle pagine di buona musica, ma non mai certamente di *musica spagnuola*. Figurarsi se può essere il caso, a proposito delle loro creazioni, di parlare di *dramma lirico nazionale*. Sotto questo aspetto la Spagna musicale, malgrado il tentativo superbo e virile di Filippo Pedrell, giace tuttora in uno stato letargico e di completa dipendenza da quanto hanno prodotto e producono la Francia e l'Italia, forse neppure nei momenti migliori della loro arte. Chè senza dubbio — come ho già detto a proposito di *Garin* del Breton — non sono i brevi e fuggevoli accenni a vecchie melodie spagnuole, fors'anche di fonte assai incerta, che riescano ad imprimere alla musica di questi giovani compositori il carattere spagnuolo, propriamente detto.

Primo di questa schiera — senza dubbio assai produttiva — è il Breton, il quale conta al suo attivo dei successi clamorosi. *Gli amanti di Teruel*, *Dolores*, *Garin*, sono le sue opere più acclamate in Ispagna; non però negli altri paesi d'Europa, ove poco o punto sono conosciute. Ma, bisogna dirlo tosto: esse rappresentano l'assoluta antitesi estetica del grande e nobile ideale, che animava il vecchio Pedrell nel momento in cui egli si accingeva a musicare il poema di Victor Balaguer. E poichè il Breton non ha esitato di parlare in seno all'Accademia di S. Ferdinando di Madrid per combattere le teorie del Pedrell, quasi negando la possibilità di creare un dramma lirico nazionale, sia permesso ad un italiano, coi criterî che si potrebbero benissimo appropriare ad ogni paese, muovere al Breton, da queste pagine, quelle osservazioni che forse in Ispagna non gli si sono peranco sollevate.

Egli afferma cosa troppo superficiale ingenua e falsa, quando asserisce che a comporre un dramma lirico spagnuolo basta dettare la musica su parole spagnuole, le quali trattino e sviluppino un soggetto spagnuolo. Citando l'esempio di chi sostiene che alcune opere di

Digitized by Google

Rossini, di Meyerbeer, di Donizetti e di Verdi sono considerate quali opere francesi, per il solo motivo che furono composte su parole francesi per i teatri di Parigi, il Breton ricorre ad un mezzo di difesa troppo puerile per meritare l'onore della discussione. Sta il fatto che pur scrivendo per il Gran Teatro dell'Opera, i compositori italiani nella loro musica si mantennero sempre italiani, mentre si potrebbe anche arrivare a concludere che dell'opera italiana, come l'intese Rossini nel *Guglielmo Tell*, si mostrò pure seguace e continuatore lo stesso Meyerbeer.

Ma la questione a questo punto diventa più complessa. Anzitutto è mestieri distinguere fra musica improntata ad uno speciale carattere nazionale ed il dramma lirico, che reca con sè tutte le proprietà per essere considerato come appartenente alla lirica nazionale. Vi potrà essere ed esiste senza dubbio la grande arte musicale tedesca, francese, italiana e spagnuola, la quale ritrae nei diversi paesi una caratteristica speciale. Così la musica tedesca divenne tipica con Bach; la francese con Rameau, Couperin, ecc.; l'italiana con Palestrina, Monteverde, Frescobaldi, Marcello e Cimarosa; la spagnuola fin dai tempi di Morales ebbe l'impronta sua caratteristica. Nel secolo presente Beethoven, Adam e Boildieu, Bellini e Verdi mantennero all'arte del proprio paese le proprietà insite ed originarie; ma poi le false ed assurde teorie di eclettismo, disgraziatamente, fecero scomparire queste caratteristiche fondamentali e sostanziali, ed a volta a volta i francesi e gli spagnuoli divennero italiani; poscia gli italiani e gli spagnuoli seguirono la moda francese, per poi, ad un dato punto, piegarsi servilmente e miseramente tutti e tre al giogo dell'arte wagneriana. Da ciò il grido giusto ed autorevole del sommo Verdi, che ad ottant'anni con vigoria audace seppe insegnare ai giovani, come si possa essere moderni e mantenersi italiani ad un tempo. Queste le osservazioni che ne vengono suggerite dai criterî formulati dal Breton in seno all'Accademia di S. Ferdinando; ma desse non riguardano che la sola musica *presa a sè*. Se poi ci facciamo a considerare il dramma lirico, noi vediamo che in Germania esso si è iniziato con Weber e che poscia ebbe un solo continuatore e perfezionatore, tuttavia affatto soggettivo, in Riccardo Wagner. Ma si può asserire con altrettanta sicurezza, che la Francia, l'Italia e la Spagna abbiano avuto sin qui un vero e proprio melodramma, o dramma li-

Digitized by Google

rico *nazionale*, sorretto da quel fondo di proprietà etnografiche locali, completato da tutto quel corredo di tradizioni secolari patrie, verso cui tendono le loro aspirazioni altri popoli? Questo ideale di arte nazionale così ampiamente delineato, così fortemente marcato, si può dirlo, sembra quasi un'illusione. E l'Italia, la Francia e la Spagna, che per la loro storia, per i costumi, potrebbero lentamente, ma fortemente, accingersi a far rivivere, a risanguare l'arte nazionale, si accontentano — nel nome dell'eclettismo artistico — non solo di creare opere liriche senza alcuna caratteristica propria, ma financo della musica, in cui è fatta completa dedizione all'arte d'altri paesi, che non sia il proprio.

La ragione, per la quale molti combattono l'opportunità di mirare alla creazione di un dramma lirico nazionale, può avere tuttavia un movente ben più logico che non quello esposto dal Breton. L'universalità delle passioni umane — siano esse d'amore o di odio — può dar luogo ad un dramma umano, eterno ed immutabile, la cui forza risiede appunto nei segreti recessi del cuore. E tutti i sentimenti, di cui l'uomo o l'umanità possono essere suscettibili, si rendono espressivi in sulla scena, non soltanto per mezzo del *reale*, ma anche coll'ausilio del *simbolo*. Da questa estrinsecazione di principî psicologici prende le mosse il *Faust* di Goethe, in cui il *reale* e l'*ideale* divengono espressione altamente artistica; così hanno vita i *drammi lirici* di Wagner, in cui il simbolo mitologico si propone di rendere l'universalità de' sentimenti e delle passioni umane; così l'elemento reale entra come parte integrale in opere sceniche, quali *Rigoletto*, *Traviata*, *Carmen*, ecc. Questo principio potrebbe dunque far respingere le teorie dei fautori del dramma lirico nazionale. Senonchè, l'uno de' due concetti filosofici non deve escludere l'altro; un indirizzo estetico non deve, in questo caso, cercare di ridurre a nulla teorie diverse e più complesse, se non quando le leggi della tecnica e dell'estetica dell'arte venissero violate. Pur tuttavia una condizione si imporrà a poco a poco ad entrambe le scuole: — cosa del resto che i fautori del dramma lirico nazionale mettono a base del proprio sistema — quella cioè non soltanto di seguire, ma di sviluppare le caratteristiche proprie alle tradizioni musicali di ogni paese. E queste imprescindibili proprietà artistiche in Ispagna, non sono certamente osservate dagli oppositori sistematici — e forse pure incoscienti — dell'autore de *I Pirenei*. Ciò è inoppugnabile al certo.

Digitized by Google

*
* *

Teorie come quelle che ho cercato di appoggiare e di difendere, soltanto pochi anni addietro sarebbero apparse vecchie nel fondamento, inattuabili ed opposte a quell' ideale eclettico che pareva dovesse concorrere ad informare, sostenere e sviluppare l'arte moderna. Ma un virile, audace quanto improvviso desiderio di rinnovamento manifestatosi nel campo delle arti e delle lettere, fece rivolgere gli occhi verso un passato che apparve ancora più splendido nelle sue caratteristiche speciali proprie alle diverse regioni di ogni nazione. E nacque il *folklore:* cioè lo studio, la coltura delle tradizioni storiche e popolari.

L'arte, i costumi, la poesia, la storia si cominciarono a studiare con analisi scrupolosa per dedurne nuove opere improntate alla sintesi estetica delle tradizioni. Si è ben lontani dall'avere raggiunto lo scopo che si prefissero i propugnatori di un simile indirizzo artistico. Per ora non siamo che all'inizio della trasformazione e della ristorazione; chè l'arte dovrà seguire pari passo quelle riforme sociali, le quali, con un accenno alle autonomie regionali, finiranno per prevalere in avvenire, quando anche il collettivismo avrà fatto la sua prova.

In Italia, dalla fine del secolo XVI alla metà del XVIII, il melodramma e l'arte in generale si ispirarono a quel rinato paganesimo che accanto all'umanesimo ed all' enciclopedismo nelle lettere, ebbe il sopravvento. Soltanto dalla seconda metà del secolo XVIII cominciano a risorgere le vere tradizioni italiane. E lo vediamo nelle commedie di Goldoni, come nelle commedie musicali di Cimarosa. Ma poco appresso il colosso francese porta di nuovo attraverso l'Europa il culto dell'arte pagana e tutto si va modellando, uguagliando alla scuola delle immagini classiche.

Toccava al nostro tempo il còmpito di far risorgere il culto delle antiche tradizioni. Forse in Italia non si è peranco sentito l'influsso di una tale corrente di ristorazione. Ma la Francia con le feste dei *felibri* di Orange, di Avignone e d'altri paesi di Provenza; il Belgio con le frequenti Esposizioni ed esecuzioni musicali fiamminghe di Anversa, Malines e Gand; la Russia con le opere della giovane scuola slava (che forse alla vivezza dell'immagine, alla robustezza del con-

Digitized by Google

cetto, non accompagna ancora tutta l'esperienza tecnica, di cui le altre nazioni hanno sì ricco patrimonio); la Spagna col poema di Victor Balaguer musicato da Filippo Pedrell, fanno presentire il rinnovamento ideale, che parlerà ai popoli futuri il linguaggio vero delle proprie tradizioni.

Come è bello immaginare un dramma lirico italiano, che ne riconduca ad un tratto fra l'intensa vita dei Comuni del medioevo di Lombardia, di Toscana e dell'Umbria; immaginare un quadro grandioso, che abbia per isfondo la terra del Vespro, ove le tradizioni si sono conservate tuttora immuni dal banale contatto della falsa modernità. Come appare poetica l'evocazione del linguaggio immaginoso ed ideale di San Francesco d'Assisi, di Brunetto Latini, di Dante e di Ciùllo d'Alcamo. Ed, in mezzo a questo quadro, avere innanzi a sè la visione, a volte dolce e serena, a volte cupa e fantasiosa, delle scene, cui diedero vita Giotto e Ghirlandaio, Botticelli e Lippo-Lippi, Carpaccio e Gian Bellini. Come è bello sentire nell'anima questo grande mondo antico, risorto per virtù di una vita nuova, di un sangue giovane, incontaminato, rigoglioso, che sappia audacemente inalberare il vessillo dell'arte moderna, fortemente, profondamente italiana.

Filippo Pedrell ha già dato alla Spagna il tributo del suo caldo amore di patria: amore di figlio, amore d'artista. Sento che la forte opera sua sarà come il primo grido di rinnovamento, là in quella forte terra catalana, fra quei poetici e superbi poggi che infiorano in una sinfonia di vivaci colori il bel paese d'Aragona e di Viscaya. Che Granata ed Andalusia, Asturia e Castiglia trovino esse pure in un giorno non lontano nuovi poeti e nuovi cantori, i quali con parole nuove, con note dettate dalla fantasia più fervida, sappiano, ispirandosi ad essa, inneggiare alla pura grandezza antica della patria! E possa anche l'Italia nostra in quel giorno gloriarsi similmente!

G. Tebaldini.

Digitized by Google

IL DIRITTO DI PALCO

Della ragion sua nei rapporti tra i varî titolari cui spetti, ed il proprietario o comproprietario del teatro: e del concorso specialmente detto " dote teatrale „.

I.

L'entità giuridica del « diritto di palco » s'è venuta determinando nelle costruzioni proposte dai dottori e nelle decisioni giudiziarie, in due forme principali: e in una par che prevalgano le caratteristiche della comproprietà, supponendosi che ai titolari del « diritto di palco » appartenga pure la proprietà del teatro: e nell'altra, supposta l'appartenenza dei due diritti a diversi soggetti, questo diritto di palco assumerebbe invece la figura di « proprietà ristretta al palco », o di « un diritto reale » che a taluno parve tutt'una cosa col diritto di « superficie », ed altri tenne invece per diritto reale distinto da elementi specifici proprî. Ora, ridotta la ricerca in tali termini, non pare si possano ottenerne risultati atti a definire compiutamente i rapporti che dal « diritto di palco » traggono origine, o che ad esso s'intrecciano: nelle due ipotesi descritte, pur tenendo giuridicamente corrette le due figure di « comproprietà », o di « proprietà od altro diritto reale » rilevate in ognuna di esse, è trascurata una distinzione fondamentale, che traccia la via al lavoro analitico necessario per indagare la natura del « diritto di palco », determinandolo e valutandolo negli elementi che lo compongono, e nelle varie relazioni in cui entra qual termine costitutivo.

Difatti, non s'è avvertito, o pur s'è avvertito insufficientemente, che se l'edifizio sul quale il « diritto di palco » esiste, dev'essere considerato rispetto alla destinazione ch'esso ha di luogo ove s'apprestino pubblici (od anche privati) spettacoli, in tutti i casi, e non

Digitized by Google

soltanto nella seconda delle ipotesi proposte e dianzi rammentate, la « proprietà dell'edificio » dev' essere costantemente distinta dal « diritto di palco »; e parimenti dove « proprietà » e « diritto di palco » spettano a diversi soggetti, tra i titolari di quest'ultimo sorge di necessità la relazion di comunione, per l'identico oggetto dei rapporti ch'essi hanno sulla « proprietà altrui ». Cosicchè se i due diritti, pur appartenendo alla stessa persona (diritto di comproprietà del teatro, e diritto speciale di godimento rappresentato dal diritto di palco — diritto di proprietà del teatro e partecipazione al diritto di godimento pel diritto di palco), rimangono al tutto separati, chiaro è, che se il teatro spettasse in proprietà ai soggetti del diritto di palco, esistono pur tra essi due ordini distinti di relazioni, secondo che si riferiscono alla « comproprietà dell' edificio », od al « modo speciale di godimento che s'ha col diritto di palco »; e quando la proprietà dell'edificio appartenesse ad altri, il proprietario che si fosse riservato uno o più palchi, è, in ragion di questa riserva, e nella misura ch'è data dall'estensione di essa, soggetto del diritto di palco, ed entra in tal modo nella « comunione » derivante dall'identico oggetto ch'è il « godimento » spettante agli altri titolari.

Della qual distinzione è agevol notare l'importanza, quando si rifletta, che gli obblighi inerenti alla comproprietà dell'edificio non si confondono giuridicamente con quelli relativi allo special godimento ch'è nel « diritto di palco », e quindi la liberazione che da questo ultimo può avere il titolare mediante la rinunzia, implica necessariamente l'abbandono del *solo* diritto cui si riferiscono; per il che, il comproprietario del teatro che avesse in pari tempo il diritto di palco, si potrà liberare dall'onere del concorso al godimento degli spettacoli con l'abbandono di questo solo diritto di godimento, e il proprietario dell'intero teatro che si fosse riservato uno o più palchi si libererà da tal obbligazione abbandonando non tutta la sua proprietà, sibbene quel modo speciale di godimento (diritto di palco) cui inerisse l'onere.

E parrebbe perciò che il « diritto di palco » sia distinto pel contenuto suo di « diritto di assistere da un luogo determinato del teatro agli spettacoli che in questo si dànno secondo la destinazion sua »; il qual diritto può essere *reale* (com'è di regola) o di *obbligazione*, e può

Digitized by Google

anch'essere nel primo caso ristretto alla sola persona del titolare; e sebbene nella definizione siasi detto del solo potere di assistere agli spettacoli, s'intende che può esservi contenuto anche il diritto di entrare nei locali di trattenimento annessi al teatro (sale di caffè, giuoco, conversazione), quando questi fossero non aperti al pubblico, ma riservati ai soli titolari del diritto di palco.

Senonchè, ai concetti or descritti, e dei quali si darà in sèguito il necessario sviluppo, par che osti un'obbiezione tratta dalle nozioni addirittura elementari che s'hanno in materia di nascita dei diritti; come il comproprietario del teatro potrà avere in modo speciale un diritto di palco sulla cosa propria? non god'egli già la cosa pel suo diritto di comproprietà, in cui quel rapporto particolare è necessariamente assorbito? E il proprietario del teatro che si fosse riservato uno o più palchi, non li terrà in virtù della proprietà che ha dell'intero edifizio?

Alle quali obbiezioni si può facilmente rispondere: perchè nel caso di comproprietà, il godimento che si esplica con la forma del diritto di palco, non è quello per cui direttamente e soltanto si possa manifestare la comproprietà, e goderne: si può anche non averlo, senza che la comproprietà dell'edificio abbia diminuzione alcuna nella sua entità giuridica. E nella seconda delle ipotesi proposte, il proprietario dell'edifizio assume veste di titolare di diritto di palco solo per rispetto agli altri titolari di egual diritto; ma queste considerazioni, e le posizioni giuridiche diverse che vi sono contenute, debbono essere scrutinate separatamente, come pur di altra indagine abbisogna il caso in cui l'*area* dell'edifizio spetti in parte ai titolari del diritto di palco, ed in parte ad altri che siasi riservato, oppur no, uno o più palchi. Ed in relazione a queste posizioni distinte verrà poi determinata l'obbligazion del « concorso », e della forma speciale che esso toglie nella cosidetta « dote teatrale ».

(Continua).

G. P. Chironi.

Digitized by Google

SECESSIONE MUSICALE?

Sotto il titolo: « La secessione delle arti a Monaco », c'era, nel fascicolo di settembre della *Neue Deutsche Rundschau*, un articolo di Giorgio Fuchs. L'autore, dopo essersi trattenuto a parlare della pittura, dell'arte applicata all'industria e della poesia, viene a discorrere anche della musica, e, a proposito di questa, gl'incitamenti che egli dà ai compositori sono di alto interesse, quantunque noi non possiamo tuttavia approvare la maniera apodittica, colla quale egli spaccia per fatti che conseguirebbero dallo sviluppo storico dell'arte, delle mere supposizioni e delle speranze tutt'affatto subbiettive. « La secessione musicale di Monaco — dice Fuchs — è divenuta una cosa di fatto, da poi che sulla scena del mondo musicale è apparso un compositore come *Antonio Beer*. Anch'essa è originata da una reazione; i compositori che posseggono una facoltà inventiva loro propria, si sono ribellati; essi hanno voluto dichiararsi avversari degli epigoni wagneriani, avversari della musica a programma intesa nel più alto senso, della musica « ufficiale », di quella che sola pretende di essere « la musica moderna ..... ». Si doveva imitare Wagner, si aveva bisogno di un programma letterario, e doveva essere così e non altrimenti. Non che siano stati solo i cattivi musicisti, quelli che hanno piegato il collo sotto questo giogo: vi sono stati uomini di talento straordinario, i quali hanno « creduto » a questo « vangelo »; essi « rinunziavano » alla propria indipendenza e raggiungevano poscia quello stato di « santità », cui tanto avevano ambito, in mezzo alla « clique », che è padrona di tutta quanta la vita musicale. Invece di Beer io avrei potuto,

Digitized by Google

con altrettanta ragione, nominare una mezza dozzina di altri musicisti, poichè, in questo caso, non si tratta di un artista isolato, sì bene di una « secessione », la quale si dirige contro gli epigoni e lotta in favore della produzione musicale indipendente e pura — la prima che si verifica dopo Wagner (!) — si tratta di un'audace e superba disfida lanciata dagli artisti del « ressentiment » ».

Ora, ciò che vi ha di buono e di vero in coteste opinioni di Fuchs è purtroppo pregiudicato dal fatto, che le sue osservazioni non sono giuste relativamente a parecchie altre cose. Prima di tutto, l'autore ha messo molta roba in un sol fascio e ne ha parlato all'ingrosso; egli ha trascurato una distinzione di massima, che era necessaria: ha ommesso di distinguere le varie specie di stili musicali, e di accennare alla eventuale influenza, che essi hanno risentita in seguito alle innovazioni di Wagner. Queste specie di stili sono, come è noto, le stesse che si avvertono nell'arte sorella, la poesia. La lirica, l'epica (la musica assoluta e lo stile da camera), la drammatica e l'oratorio sacro e profano, che sta fra due di coteste specie stilistiche. *Pertanto l'oggetto delle mie presenti ricerche sarà di vedere se in uno di questi campi dell'arte, dopo il periodo di Wagner, una secessione musicale sia necessaria, o si annunci di fatto, o pure se è stato l'epigonesimo che in essi tutti ha fatto tanto da soffocare la creazione indipendente e puramente artistica.*

Noi potremmo ascrivere la prima parte dei lamenti di Fuchs al fatto di aver « compreso male » Wagner. E in quanto le sue affermazioni riguardano le opere drammatiche, le « opere » dei wagneriani, quelle dei giovani e giovanissimi artisti tedeschi, degli epigoni, dei moderni musicisti dell'espressione, dei compositori di musica descrittiva, o comunque possa suonare la formula che gli sembri conveniente per qualificare la « clique », egli ha purtroppo, purtroppo ragione. Noi vorremmo porre, una buona volta, in tutta la sua luce più potente questo dilemma, dal quale il moderno compositore di opere teatrali non ha potuto per anco uscire: intendiamo il compositore che ha progredito insieme con la sua epoca. Egli è dunque costretto a servirsi della tecnica creata dal grande riformatore, a servirsi delle sue forme; egli deve, anzi tutto, far uso del suo programma letterario; ma poi gli manca il genio, la sola cosa che gli permetterebbe di dar contenuto a queste forme e di effettuare questo

Digitized by Google

programma. Perfino quando il musicista moderno — e degli esempi della ultimissima letteratura dell'opera (Goldmark, Kienzl) lo dimostrano — vuole accostarsi a formule antiche ed ingenue, e vuol farle sue, studiandosi di evitare possibilmente il gigante Wagner, egli fa uno sforzo inutile; egli non può nulla di ciò che vorrebbe; gli manca l'ingenuità, la naturalezza necessaria; egli vede le sue composizioni diventare antichità sottilizzate, sofisticate e tali che mettono i brividi. Egli diventa un compositore da poco, che oscilla senza modo di salvarsi, fra l'antico, che egli rinnova sentimentalmente, e il nuovo, che egli evita a bella posta, ma che *istintivamente* non può a meno di *imitare*. In ogni modo egli non è un compositore libero! Si è notato, in ogni caso, che nella sua musica « vi ha l'intenzione, e ciò dispiace ». Cercare nomi ed esempi è cosa che ci porterebbe troppo lontano. Due compositori, nei quali quest'ultimo indirizzo caratteristico è dimostrabile, noi li abbiamo già nominati. Due di quelli che appartengono alla categoria del « ressentiment » che intende Fuchs sono *Hans Sommer* e *Max Schillings*, uomini di talento straordinario, i quali sono pieni di fede, mettono in pratica il precetto della « rinuncia », e per ciò solo diventano beati, e vogliono poi compensare la penitenza « melodica », a cui ne costringono, con un *embarras de richesse harmonique*. Oh « il male inteso Wagner »! Ma da quali cause deriva propriamente questa falsa comprensione estetica nel campo del dramma? Il maestro di Bayreuth ha non solo tradotto in fatti pratici musicali le sue innovazioni di massima: le sue partiture, dal *Tannhäuser* al *Parsifal*, sono là a provarlo; ma egli le ha ancora sviluppate teoricamente, e ha dato di tutte la ragione ne' dieci volumi de' suoi scritti. Francamente, però, egli non le ha mai proposte a modello! « L'opera d'arte dell'avvenire », « Intorno alla destinazione dell'opera " Opera e dramma „ » ed altri libri, nel cui inviluppo, spesso tale da intimorire chi lo accosta, si nasconde un'anima d'oro, sono opere che trattano esclusivamente una materia, la quale, pel maestro, ha formato una questione di vita: « dall'opera fatta male egli insegna come si possa passare al dramma meglio organizzato ». Per lui, come per il suo predecessore *Aristotile*, il più grande di tutti i filosofi dell'arte, l'opera d'arte dell'avvenire è il dramma, e ciò, come è noto, per la ragione che esso è in grado di ridurre in sè tutte le

Digitized by Google

arti sorelle strette in un'alleanza armonica, di modo che esse si compenetrano vicendevolmente e si completano a fine di riuscire nell'alta opera d'arte, che scaturisce dal loro lavoro d'insieme. Bastò che fosse formulata l'assurdità artistica, che la musica, considerata come un mezzo dell'espressione, determinasse di per se stessa l'intento, lo scopo del dramma, perchè si sviluppassero, com'era cosa naturale, tutte le leggi dello stile musicale e drammatico; in breve, il principio stilistico trovato dal Wagner, ricco di conseguenze com'era, ma anche pericoloso per tutti, eccettuato colui che lo adottò per il primo, ha preso un grande sviluppo. Ma perchè mai gli epigoni del « ressentiment » si aggrappano adesso così convulsivamente ad alcune esteriorità della teoria wagneriana?

Ma dal principio della « melodia infinita » non ne segue per nulla affatto che non ci debba essere melodia di sorta!

Dal principio del motivo conduttore, o meglio, del « simbolo musicale », sembra che i compositori, tratti in errore, non possano dedurre altro che il precetto di collocare, nelle loro partiture, la maggior quantità possibile di motivi brevissimi, chimerici! Ma dell'unità organica di tutti quei motivi, i quali debbono esprimere idee affini, della grande suscettività di sviluppo che deve avere il semplice motivo naturale, dell'interesse che « cresce insieme alle intense passioni del dramma e vi si connette », di tutte queste cose, nei drammi musicali di cotesta turba di imitatori, non vi è traccia alcuna.

Data la possibilità di servirsi del principio *cromatico* per esprimere sensazioni recondite dell'anima, sensazioni di passione pulsante, di narcosi erotica, non ne segue per questo che si debba abusarne, che si debba imporlo colla violenza in quei luoghi drammatici, nei quali tutto ciò, che illustra e colorisce musicalmente la passione, potrebbe avere un'efficacia più persuasiva, una volta che si facesse uso dei disegni e dei colori chiari e sani, che provengono dall'armonizzazione *diatonica!* Ma dovrà essere dunque una specie di maledizione che trae seco l'eredità di Wagner, questa che non permette più di collocare nelle partiture una melodia composta con semplicità, armonizzata con diatonica schiettezza, una melodia che non è più lecito di gustare al teatro?

Data la possibilità di scatenare le forze gigantesche assopite in un'orchestra wagneriana, noi non vediamo che ne segua l'obbligo di

Digitized by Google

ricorrere tanto spesso a questo effetto senza una ragione drammatica sufficiente. È davvero cosa tanto seducente il rappresentare un poco la parte dell'apprendista stregone, l'aver sotto mano tutti i mezzi che offre una complicata orchestra moderna, e ad un tratto sguinzagliare tutti cotesti diavoli — far sentire lo strepito dei contrabbassi che pestano su' piani e su' dirupi, i tromboni che squillano in sincopi, i violini che fischiano, coi loro passaggi cromatici di sestine, le figure e i trilli degli ottavini, che ridono satanicamente e stridono penetrando sino nella midolla delle ossa — è cosa tanto seducente, io domando, lo sguinzagliare tutta questa furia di diavoli, che si precipitano addosso all'orecchio assordato dell'uditore?

Data la possibilità di ottenere coll'orchestra un impetuoso slancio drammatico, che egli sia giusto, motivato, che si debba esprimere una veemenza d'animo, per cui la favella orchestrale si eleva con la passione fremente di un gigante infuriato, pei musicisti del « ressentiment » ne risulta preferibilmente che essi si perdono in un « vuoto pathos », nel qual caso essi si procurano la gran gioia di far che ad ogni momento si avvertano nell'orchestra esplosioni violente, come di bombe che tuonano, e ciò senza che alcun motivo drammatico lo esiga. Ma questa è un'offesa alla legge! Un'offesa alla legge della causa e dell'effetto, *actio par reactioni*, la quale ha lo stesso significato sì nell'arte come nella scienza.

« Ma giammai Egli pretese che le sue innovazioni avessero a servire di modello! », noi abbiamo detto più sopra. Il maestro ha anzi presentito che, dopo di lui, nessuno sarebbe stato in grado di costruire qualche cosa su quel medesimo campo, che egli primo coltivò. In parecchi luoghi de' suoi libri, egli, con voce profetica, ha messo in guardia contro i suoi falsi imitatori; egli ha insistito sulla incomparabile subbiettività e sulla alta inaccessibilità della sua arte, sulla inaccessibilità dello stile, in cui « egli è personificato »; egli ha temuto la prossima e cattiva comprensione della sua volontà, ha previsto il seducente, sì, ma pericoloso sèguito dei musicisti dell'avvenire. Il maestro ha avuto il presentimento di quel che sarebbe succeduto, ed ha previsto che i suoi discepoli avrebbero scambiato l'apparenza con l'essenza, la fattura con la cosa. Egli potè anzi scagliare la sua satira amara contro tutto un esercito di « imitatori », che egli fu costretto, suo malgrado, ad accettare.

Digitized by Google

Riccardo Wagner, colle sue opere destinate all'eternità, ha compiuto l'edificio del dramma, come Beethoven, colle sue creazioni immortali, ha compiuto l'edificio della sinfonia, e l'ha finito e condotto così vicino all'ideale umano, che solo un genio di origine e di condizione uguale al suo potrà osare di affermarsi sulla sua strada. *Ma che in questo campo, cioè nella sublimità e nella profondità del sentimento, nella potenza dello stile musicale, drammatico e patetico egli possa essere oltrepassato è cosa impossibile. « Tristano » e « Parsifal » hanno forse raggiunto il limite estremo di ciò che sia rappresentabile per mezzo del dramma, e, prima di tutto, di ciò che sia esteticamente possibile ed ammissibile.* Oltre questo limite il pensiero si rifiuta di spaziare.

Il fondatore dell' « opera d'arte dell'*avvenire* » l'ha raggiunta egli stesso durante la sua vita, dunque egli stesso ha *presensiato* la sua effettuazione pratica. Egli, che diede esistenza a questo moto, lo ha visto conchiudersi colla sua morte. Se questa massima fosse universalmente riconosciuta, si sarebbero risparmiati quei « terribili traviamenti patologici e quelle catastrofi » (come Fuchs chiama i risultati di quella specie di sport musicale, a cui si dedicano i giovani bizzarri, che impiegano il loro tempo libero a suonare Wagner), errori, catastrofi, di cui tutti, dal più al meno, siamo testimoni.

Se, dunque, il compositore drammatico d'oggidì, il quale, senza le acquisizioni fatte col lavoro del Wagner, è assolutamente inammissibile, comprendesse che in questo elevato campo patetico non può essere l'avvenire e la salute dell' « opera », o, come io credo, della musica drammatica; se egli, d'altra parte, volesse trasferire a specie diverse di stile il molto che ha imparato da Wagner, agli occhi nostri si offrirebbe allora, illuminato dal roseo raggio della speranza, il fiorente giardino che ci rappresenterebbe lo sviluppo dell'idea wagneriana; nel quale giardino, vuoi pur anche cogl'intendimenti più moderni, può aver sede ed esser coltivato e protetto un sano senso per il bello melodico (forma chiusa o « melodia infinita »), può esservi coltivato e protetto tutto ciò che di nuovo offre l'armonia, sì bene come tutto quello che vi è di più ricco, ma naturale, nell'arte della musica. E sopra questo giardino potrebbe sempre aleggiare il genio di Riccardo Wagner.

Ma se, comprendendo assolutamente male la volontà del maestro,

Digitized by Google

si continua ancora a comporre musica in una maniera che sferza i nervi e strappa le orecchie, e, oltre a ciò, si dà ad intendere che questa sia musica alla Wagner; se fin troppo, a spese del bello, nella musica drammatica, si insista sull'importanza caratteristica che essa aver deve, si insista sulla ricercatezza e bizzarramente si fantastichi e si tenda a far prevalere un programma filosofico, se si faccia della « musica secondo un sistema » e si voglia il « fondo psicologico » e la contraffazione isterica, allora noi vediamo che tristi tempi sono purtroppo quelli che si avvicinano e che segnano il tramonto della musica tedesca.

Dunque, pei motivi più sopra accennati, ci sembra di dovere anzi tutto completamente escludere che si possa aggiungere qualche cosa a ciò che è stato fatto nel genere del dramma elevato e che egli sia suscettibile di qualche sviluppo; ciò io penso quando veggo qual è il gusto che prevale a' dì nostri; i soggetti sono infatti mitologici e perfino istorici; un dramma sì fatto marcherà sempre un certo distacco dalle abitudini nostre, ci parrà sempre più straniero. Così stando le cose, converrà rassegnarsi e constatare la verità dei fatti; da questa rassegnazione risulterà allora, primo: *che il valore dei drammi musicali postumi è minore, causa l'impotenza dei soggetti e l'impotenza della musica;* secondo (e ciò è implicito): *che i compositori si sentono esortati a cercare la loro salute e la loro redenzione non nel pathos serio dell'alto dramma, bensì nell'opera comica, nella commedia musicale di stile superiore.* E ciò, per me almeno, è logico, in quanto si deve pur tener conto che i nostri nervi, soverchiamente tesi, manifestano un insistente desiderio di semplicità e di ingenuità velata con profumo romantico. Dunque, o compositori, datevi a trattar la *favola musicale.*

E i segni di una secessione che muove da questo punto, già si veggon nell'aria. Noi accenniamo soltanto alla commedia musicale di *Hugo Wolf*, « Corregidor », alla prossima opera comica di *Antonio Beer*, « Don Chisciotte », e all' « Hänsel e Gretel » di *Humperdink.* Ma, in quanto a quest'ultima, facciamo una restrizione: al compositore mandiam buona soltanto la scelta del soggetto, perchè, ritornando alla semplicità del mondo delle favole infantili, egli ci ha procurato il tipo e il modello che noi intendiamo. I venturi « secessionisti » faranno sì che questo caso si ripeta con tutta indipen-

Digitized by Google

denza e schiettezza, quando vestiranno le loro favole con una musica che abbia vita a sè e sia libera ed originale, ciò che purtroppo, è cosa nota, non è stato il caso di Humperdink. Egli, in fatti, anzi che un musicista libero, è tutt'ora impigliato nell'incanto fatale, seguìto dall'aver male compreso Wagner. Humperdink soffoca tutto ciò che è schiettezza con un falso pathos; egli è eccitato, trascinato ad imitare la polifonia dei « Maestri Cantori » e lo stile tragico dei « Nibelungi ». Ora la moderna opera comica dell'avvenire, francamente, mostrerà una faccia ben diversa da quella delle opere inoffensive, innocenti e codine, che appartengono al periodo romantico-sentimentale tedesco, una faccia ben diversa da quella dei piccanti prodotti, che caratterizzano lo stile leggero dell'opera francese o italiana. Non v'è dubbio: le grandi riforme tecniche e stilistiche del maestro dei maestri sono, come si è detto, penetrate istintivamente nella carne e nel sangue dei musicisti moderni, e quindi anche dei « secessionisti ». Anzi essi non potranno più nulla produrre, se non fanno ogni sforzo perchè il suono e la favella si abbiano a rispecchiare reciprocamente; non potranno più far nulla se non isforzandosi di far uso della declamazione, derivata, con ogni naturalezza ma altresì con aumentata energia, dalle passioni, quali si manifestano nel discorso parlato, se non adoperandosi ad illustrare i loro personaggi, i loro caratteri mediante i simboli musicali (vulgo detti « motivi conduttori » più plastici ed incisivi che sian possibili, e che siano, nel tempo istesso, suscettibili di sviluppo e di trasformazione. Se, in realtà, nello stile dell'opera comica, una volta che egli sia reso sostanzialmente più leggero, procurando che la lingua parlata da' suoi personaggi abbia una maggior naturalezza, anzi, un maggior brio, se in questo stile, dico, non si verificherà forse il fatto che si abbandoni la « melodia infinita » modulante senza tregua, per ritornare « atavisticamente » ad una forma più chiusa, questa è un'altra questione. Non c'è già bisogno, per ciò, di ripensare alla vieta formula dell'opera antica, a quella specie di « ragout », in cui i pezzi numerati si andavano pescando coll' « uncino ». Questo formalismo fa parte di un'estetica musicale morta per sempre. L'estetica nuova saprà molto bene conciliare le esigenze di una certa « forma chiusa » colle grandi acquisizioni dello stile libero, con le conquiste fatte nel campo dell' « assoluta verità dell'espressione nel-

Digitized by Google

l'àmbito della bellezza ». Si volga un po' lo sguardo a ciò che si è detto, si vegga, per es., il « Corregidor » di *Wolf;* c'è da rallegrarsi come quando si trova la conferma di un fatto.

E così il « falso pathos » e la tragica incessante, e il più delle volte anche noiosa, la rinuncia alla melodia e la pletora armonica del dramma a la Wagner, cose che sì bene convengono agli epigoni, da *Schielderup* a *Franchetti* ed a *Sommer*, dovranno far posto alla lingua naturale, alla melodia sviluppata liberamente e largamente, alla comicità geniale, all'umorismo fine della nuova opera comica. Questa è la prima secessione musicale, questa è la lotta, in cui è personificato il desiderio di liberarsi dall'arte degenerata del « ressentiment » drammatico, una secessione che, sotto il segnacolo della semplicità, è destinata a trionfare.

Ma l'epigonesimo ha egli forse potuto soffocare la creazione indipendente, puramente artistica, anche nelle altre specie dello stile musicale? A questa domanda, fortunatamente, noi possiamo rispondere di no. Mediante l'opera di Riccardo Wagner, tanto lo stile sinfonico e la musica da camera, cioè l'epica della musica, quanto la lirica musicale, hanno acquisito radici così numerose, così potenti, capaci di così forte impulsione, hanno sentito l'energia di tanti nuovi germi ed eccitamenti, che, in questo caso, di un « ressentiment » che tocchi i nostri sinfonisti moderni e i nostri compositori di romanze, non si può veramente discorrere; ma piuttosto si può ammettere che abbia a verificarsi un ulteriore sviluppo di alcune forme nel senso del grande secessionista di Bayreuth, che la nuova produzione abbia a risentire l'effetto delle sue riforme nel campo della *musica sinfonica a programma*, in quello dell'*assoluta musica da camera* e della *lirica vocale.* In questo caso sì, una secessione può essere discussa. — In un certo punto del suo articolo Fuchs dice: « ..... e ciò accade nel paese il più letterario del mondo, nel paese in cui si è ammirato, lodato, prescritto ciò che forma la sua cartella storica, vale a dire la musica a programma e l'imitazione delle commedie teatrali e dei romanzi, tutte cose venute su da popoli barbari, il cui desiderio, più che la bellezza, deve essere stato il raffinamento dell'etica? » Qui l'autore è rimasto vittima di un errore. Egli ha confuso in un sol fascio il « vecchio ed il nuovo ». Ma la natura della secessione musicale provocata da Wagner ha

Digitized by Google

consistito nel credere nella verità assoluta dell'espressione. Ora, tradotta questa riforma nella sua significazione epica, per chi la guardi alla chiara luce del giorno, ne risulta lo stile tanto svillaneggiato della moderna « musica a programma », lo stile della poesia che illustra mediante il sinfonismo e dipinge con dei motivi! Invece di paragonare e collocare la « musica a programma » parallelamente colla « cartella istorica », invece di accoppiare il « nuovo coll'antico », Fuchs avrebbe piuttosto dovuto rievocare l'opera del passato fatta di tanti pezzi, ognuno dei quali ha il proprio « numero d'ordine ». Ciò che pare sia del tutto sfuggito a Fuchs è precisamente questo fatto, che cioè l'opera dalle formule stereotipate era dessa precisamente quella « cartella istorica », dalla cui contemplazione e dalla cui copia Riccardo Wagner fortunatamente ci ha salvati.

Se il nostro scrittore pessimista avesse fatto sfilare innanzi alla sua mente la serie considerevole dei nuovi musicisti tedeschi (forse talenti da epigoni — ma dov'è che si nasconde il genio musicale oggidì? — ma certo non imitatori servili, non artisti del « ressentiment », che non sanno se non rimasticare la roba degli altri), se egli avesse considerato questi musicisti, i quali, giovandosi della libertà di espressione provenuta da Wagner, riuscirono ad ampliare così ottimamente il circolo rappresentativo della sinfonia, tanto quello della sinfonia assoluta, come quello della sinfonia che esprime una idea determinata — se egli avesse avuto sott'occhi lo sviluppo che ha raggiunto la romanza moderna, lo sviluppo del canto declamatorio col suo accompagnamento, che, al pari di un'orchestra, descrive con tanta finezza e ricchezza di dettagli qualunque stato d'animo, egli non avrebbe potuto parlare della necessità di una nuova secessione nel campo dell'epica e della lirica musicale. Sono forse i potenti, i giganteschi torsi sinfonici di un Antonio Bruckner, è forse il poema musicale tutto fiammante di colori, concepito con enorme audacia e con sublime coscienza di un Riccardo Strauss, è forse la profonda « art intime », che esce piena di espressione mirabile dalle geniali improvvisazioni orchestrali di un Alessandro Ritter (†), di questo ancora mal conosciuto cavaliere (1) dello spirito e del suono

(1) La frase è efficace quando si sappia che la parola *Ritter*, in tedesco, significa *cavaliere*.

Digitized by Google

(per non menzionare che questi tre epigoni); sono forse le opere di costoro create senza indipendenza alcuna, son queste le opere della imitazione, che potrebbero far sentire il bisogno di una secessione musicale? E ciò si può forse desumere dalle creazioni liriche dei nostri nuovi maestri tedeschi, di *Brückler* (†), *Sommer*, *Hugo Wolf*, *Carlo Gleitz*, *Herman Zunge*, e, anche una volta, di *Alessandro Ritter* e di *Riccardo Strauss*, composizioni che offrono l'immagine ideale dello stato d'anima lirico, il più ricco d'intenso affetto, il più unitario; si può forse desumere da questi, che sono i fiori più splendidi di un'arte nuova e originale, i cui germi Wagner gettò nel petto dei loro creatori? No, e poi no. Questa è pura « Aesthesin », questa è « arte per l'arte », qui è un'intensa bramosia soddisfatta, è la creazione più ricca, è il più vero sentire! Per ciò che riguarda *Antonio Beer* — il nuovo messia annunziato da Fuchs — un giovane compositore, è egli veramente il « secessionista che vuol liberarsi dalle spire dell'epigonesimo »? Personifica egli veramente il trionfo definitivo della creazione musicale pura, di fronte ai fanatici della pittura a sensazione, di fronte ai musicisti che seguono, illustrano un programma poetico, ai monoteisti dell'espressione che ha un suo carattere proprio e speciale? Dei lavori di Beer noi conosciamo l'*opera* che si è eseguita a *Lubecca*, « *Colpa* », il grande *quartetto in* fa *col pianoforte* (1891) e sei romanze, pubblicate da Breitkopf & Härtel, e ci permettiamo quindi di esprimere un giudizio, che è fondato sopra la conoscenza delle cose. Beer è un'apparizione artistica, che sta sulla linea di confine tra il talento ed il genio. Beer non è moderno nel senso usuale che si dà a questa parola. Al contrario, egli si dibatte colle mani e coi piedi. La sua invenzione melodica, straordinariamente ricca e fluente, che è direttamente connessa col circolo di forme in cui si muovono Beethoven e Schubert, evitando in apparenza Wagner, Liszt e Berlioz, questa melodia di Beer suscita in noi la più grande ammirazione. È vero che nella « Colpa » c'è qualche cosa che non è ancora perfettamente chiara, qualche cosa che si regge sui puntelli; le sei romanze, per la gran massa del pubblico, non offrono nulla di singolare, ma un'anima che senta l'arte profondamente, è costretta a trovarle « belle ». Intorno al quartetto in *fa maggiore* neanche Fuchs però ha detto di troppo, quando egli inneggia al Beer come al « maestro

Digitized by Google

della musica da camera ». Quest'opera, che ora è uscita per le stampe, riunisce in sè la grazia di Mozart con la serietà e la profondità di concetto propria di Beethoven. Dallo « Scherzo » traspare quell'umorismo, che qualche volta folgoreggia negli « ultimi quartetti » di Beethoven. Beer è forse chiamato a rappresentare una gran parte nel nuovo movimento musicale; forse egli è destinato ad essere il capo, la guida, nella lotta che già si delinea e sta per scoppiare fra i « musicisti dell'espressione » e quelli che non vogliono saperne di trarre le ultime conseguenze dello stile di Wagner, ma anche meno però vogliono sapere di una comunanza qualsiasi coi codini della musica, coi petulanti « Beckmesser », con coloro che si tengono attaccati alla melodia assoluta, all'assoluta forma.

Or dunque io riassumo brevemente ciò che intendo:

Il secessionista musicale nel campo drammatico si deve certamente aspettare. Ma con questa restrizione: non nel campo del sublime dramma patetico, che Wagner ha chiuso (noi siamo tutti quanti perplessi, perchè non possiamo assolutamente immaginare come sia fatto, di quale specie abbia ad essere il nuovo genio, che possa ulteriormente sviluppare questo gigantesco edificio), *ma il secessionista musicale si deve bensì aspettare nel campo che rappresenta l'avvenire dell'opera, nel campo della commedia musicale di stile superiore, in quello della nobile opera comica. Al contrario, la maturità, la sicurezza, la libertà e l'originalità che noi osserviamo nella creazione musicale informata dallo spirito nuovo, l'arte che vediamo svolgersi nel campo dell'epica e della lirica, non ci permette di prendere sul serio, anzi ci fa deridere la fiera disfida lanciata dagli artisti del « ressentiment » con quel senso di forza che non è consentito se non dal successo. In questo campo, i tempi di una secessione musicale non si possono neanche prevedere, tanto sono lontani.* E di questo ci rallegriamo davvero!

Monaco, in novembre del 1896.

L. T. WILHELM MAUKE.

Digitized by Google

RECENSIONI

Storia.

GUIDO GIACOMELLI, Della musica in Sardegna. Ricerche storiche. — Cagliari, 1896. Tip. dell'Unione Sarda.

Non v'ha ombra di dubbio che l'autore abbia consultato tutti i libri che toccano della musica in Sardegna e che abbia raccolto tutto ciò che ha relazione coll'argomento; pur troppo lo si scorge abbastanza; ma le sue ricerche, tanto diligenti quanto minuziose, sono addensate con un po' di confusione, con un lusso inutile di digressioni, con note soprabbondanti, sicchè la lettura del libro affatica. Peccato! perchè il lavoro è bene ideato e sarebbe desiderabile averne di consimili per ogni paese d'Italia.

Pare che fino dai tempi più remoti i Sardi abbiano adottato, forse per importazione dei Fenici, la musica e le danze dei popoli orientali; questa musica e queste danze furono impiegate primitivamente in onore dei morti, e solo più tardi nelle cerimonie religiose. In qualche frammento archeologico, preziosamente conservato, stanno figurati gli stromenti musicali di quell'epoca indeterminata.

Dell'epoca romana si ricordano Tigellio di Nora, il primo sonatore di *launeddas* (1) che registri la storia, cantato da Orazio, famigliare di Cesare e Cleopatra, ed Aniceto Alessandrino, valente flautista, maestro nell'infanzia a Nerone.

Congetture senza forte appoggio darebbero nato in Sardegna S. Ignazio, vescovo di Antiochia, che si crede possa essere stato il fondatore del canto sacro, ma certo furono sardi i papi S. Ilario e S. Simmaco, che volsero le loro cure ai canti della chiesa.

(1) Specie di flauto.

Digitized by Google

Dopo il mille comparvero le canzoni, ispirate spesso dalle vicende dell'isola; questa manifestazione del genio popolare durò fino ai nostri giorni, anzi vuolsi che le famose sedici battute dell'*Africana* non siano che un preludio a piffero e tamburo, d'origine popolare, che si sonava da tempo immemorabile nelle processioni della settimana Santa a Cagliari. — Mario Decandia lo avrebbe suggerito a Meyerbeer.

Nella rinascenza Violante Camerasia, gentildonna di Alghero, fu valente musicista, esaltata in versi latini che giunsero fino a noi; e nel seicento ebbe fama come compositore di musica sacra Tomaso Polla, Cagliaritano.

Allora fu in gran voga la Cantata, che assunse il nome di *Loa* (preludio alla commedia), diretta a magnificare spagnolescamente ogni fatto dei regnanti o dei grandi, *prostituendo*, dice il Giacomelli, l'*ingegno, l'arte e, quel ch'è peggio, la nobile e fiera indipendenza del carattere*. La *Loa* cortigiana non cessò che verso la metà del nostro secolo.

L'opera s'introdusse tardi in Sardegna: nel 1783 si rappresenta a Cagliari una *Medea* del Maestro Giuseppe Possa di Cremona, e nel 1787, pure a Cagliari, un dramma giocoso per musica, *Il giuoco del lotto*. Nel nostro secolo composero per il teatro: Giovanni Gonella di Sassari (*Ricciarda*), Antonio Porcile di Cagliari (*Il castello degli spiriti, I falsi monetari, Il mago, Federico II, I due gobbi, La laurea di un dottore)*, Pietro Rachel di Cagliari (*La castellana di Thurn*), Luigi Canepa di Sassari (*David Rizzio, I pezzenti, Riccardo III*) e Giovanni Fara di Cagliari, allievo del Liceo musicale di Pesaro (*La bella d'Alghero*).

Nel volume del Giacomelli si accenna pure degnamente, se non compiutamente, al D'Arcais di Cagliari, compositore poco felice, ma notissimo critico, ed a Mario De Candia, *il re dei tenori*.

Ed ora aspettiamo con molto interesse l'altro libro che il signor Giacomelli ci promette sulla musica popolare, e ci permettiamo intanto d'avvertirlo che per un tale studio ogni minuzia non sarà di troppo; ben vengano, illustrate con ogni dettaglio, quelle caratteristiche melodie della Sardegna, di cui non abbiamo potuto apprezzare finora se non qualche raro saggio. O. C.

..... ***Nel giorno della inaugurazione del monumento a Giuseppe Tartini in Pirano.*** **A cura del Comitato provinciale pel Centenario Tartini. — Trieste, agosto 1896. Stabilimento artistico-tipografico G. Caprin.**

Il bel fascicolo di pagine 141 pubblicato in occasione delle feste tartiniane celebratosi nel decorso anno a Pirano d'Istria, venne redatto da Marco Tamaro e da Gustavo Wieselberger.

Digitized by Google

Il primo trattò della vita dell'eminente violinista compositore, il secondo della sua opera musicale.

Marco Tamaro, molto opportunamente, fa precedere la sua narrazione da alcune interessanti notizie sui violinisti compositori e sui costruttori che precedettero o vissero contemporaneamente a Tartini. Sono ricordati così il Veracini, il Bassani, il Corelli, il Geminiani, il Castrucci, il Locatelli, il Manfredini, ecc. Anche sulla famiglia del celebre violinista sono date notizie tolte a fonte sicura, inquantochè il Tamaro ha consultato i più attendibili autori ed i numerosi documenti contenuti negli Archivi dell'Istria. Chiude la prima parte della notevole monografia un diligente elenco dei più celebri allievi di Tartini.

Gustavo Wieselberger con dottrina e competenza parla dell'opera musicale del celebre istriano. Forse non siamo d'accordo con lui per tutto ciò che nel Tartini riguarda il compositore.

Mentre sono esagerati i meriti di composizioni a vero dire mediocri, restano poi affatto ignote le preclare qualità delle più importanti creazioni quartettistiche dovute al sommo violinista.

Ma ciò, più che a difetto dell'opera qui esaminata, è imputabile a quelle circostanze le quali tengono tuttora nascoste negli Archivi le migliori composizioni di Giuseppe Tartini.

Il volume è completato da alcune importantissime lettere scambiate fra il celebre maestro ed alcuni suoi contemporanei resisi illustri nel campo delle scienze e dell'arte. V'è aggiunta anche la partitura del *Miserere* composto per la Cappella Sistina, il cui autografo si conserva nella Biblioteca dell'Accademia Nazionale di musica a Parigi. G. T.

FEDERICO CONSOLO, Cenni sull'origine e sul progresso della Musica liturgica, con appendice intorno all'origine dell'organo. — Firenze, 1897. Succ. Le Monnier.

Questo del chiaro musicista fiorentino è un libro pel quale, nel leggerlo, abbiamo provato varie diverse impressioni. Ciò che, sovratutto, corre subito alla mente del lettore nell'aprire queste pagine, si è che l'autore non abbia svolto con l'ampiezza dovuta l'importante tema da lui preso a trattare. Bisogna per altro aver presente ch'egli si riferisce spesso ai *Canti d'Israele* da lui pubblicati anteriormente. Nondimeno v'è ragione a credere che le osservazioni le quali si possono muovere a questa seconda opera, non siano del tutto infondate anche a proposito della prima. Ce lo attesta appunto il contenuto della lettera che il chiaro gesuita P. De-Santi ha indirizzato, con i suoi appunti, al Consolo.

Ma di ciò più innanzi.

Il chiaro musicista fiorentino, contro il parere del Fétis, stabilisce

Digitized by Google

che il primo ad armonizzare a 4 parti le formule degli accenti musicali di rito ebraico tedesco, è stato il Reuchlin nell'opera « *De Accentibus et Orthographia Linguae Hebraicae* » stampata fino dal 1518. E ciò è importante.

Quella che a noi sembra incompleta, è la *Tavola degli accenti musicali*, la quale avrebbe dovuto avere il suo raffronto con la vera segnatura tradizionale ebraica e conseguentemente con l'elenco dei neumi gregoriani. Così si sarebbe potuto stabilire l'importanza degli accenti musicali usati nel rito ebraico tedesco, la loro analogia coi neumi della chiesa cristiana: infine, meglio si sarebbe potuto rilevare l'esattezza dell'interpretazione data dall'autore nella sua trascrizione in note moderne.

Ma oltre la formula originale neumatica per ciò che riguarda il ritmo, l'A. avrebbe dovuto dare una dimostrazione più esauriente per quanto si riferisce ai rapporti di distanza ed agli intervalli. Per verità non manca egli di offrire qualche esempio in proposito, ma è assai strano che tutte le sue induzioni abbiano sempre ad essere suffragate coi risultati già noti della *Paleografia musicale* che illustra i canti tradizionali della Chiesa cattolica.

Il Consolo deplora giustamente la decadenza odierna della liturgia ebraica nelle Sinagoghe, e per conseguenza l'abbandono del vero canto liturgico tradizionale. Le cause di questa decadenza sono identiche a quelle che portarono il traviamento del canto gregoriano e della musica liturgica nelle chiese cattoliche. È quindi da lodare il movente che ha suggerito all'A. la pubblicazione dell'opera sua, ancorchè essa non sia completa. Gli esempî musicali parecchi ch'egli ne reca in notazione moderna, avrebbero dovuto venire esposti — come si è già detto — anche nella notazione tradizionale; nè a vero dire sembra opportuna l'aggiunta di due buone composizioni originali dell'A. su testo ebraico e su qualche antico frammento melodico, le quali non recano alcun lume nella questione impresa a trattare. Più interessanti assai sembrano a noi gli esempî tratti dall'opera del Reuchlin, in cui le melodie vengono contrappuntate a 4 parti in modo veramente efficace e bello. Il modo di contrappuntare non si scosta, è vero, dallo stile polifonico dell'epoca, ma la suddivisione della frase melodica o qualche modulazione imprimono a questa specie di falso bordone un carattere tutt'affatto particolare.

Chiude l'interessante volume una breve monografia sull'origine dell'organo in cui, colle teorie di Vitruvio e di Boezio e con le induzioni storiche di Fétis, Clement, D'Ortigue — autori questi per verità in oggi divenuti alquanto superficiali — l'A. prova che l'or-

Digitized by Google

gano non deriva dalla *Cornamusa* nè dalla *Stringa* nè tampoco dallo *Zufolo*, ma è nato semplicemente dalla base dei tetracordi.

Questa aggiunta però non ha a che fare con l'argomento principale del libro il quale è completato da alcune lettere che il Consolo ha chiamato *documenti* e che — ad esser sinceri — ad eccezione di una, poteva tralasciare dal pubblicare non avendo esse nè interesse nè rapporto con l'attuale volume. La lettera veramente importante è quella del P. De-Santi, la quale per l'appunto muove delle obbiezioni molto serie all'opera *I Canti d'Israele*, obbiezioni che possono senza dubbio estendersi anche al volume qui esaminato, il quale forse non arriva a persuadere del suo contenuto in rapporto alla autenticità dei canti della liturgia ebraica.

Nondimeno il metodo tenuto dal Consolo nelle sue ricerche è positivo e degno d'elogio: solo, ripetiamo, fa deplorare che la trattazione non sia più ampia ed esauriente. G. T.

FRANCESCO PRALORAN, Storia della musica bellunese. Parte VI: *Teatro*. — Feltre, 1896. Tipografia Panfilo Castaldi.

Questo opuscolo è il complemento della Storia della musica bellunese già pubblicata in fascicoli sotto i titoli: 1° *Organi ed organisti della Cattedrale;* 2° *Maestri di Cappella della Cattedrale;* 3° *Maestri di violino;* 4° *Maestri compositori;* 5° *Istituzioni musicali.* Noi non li conosciamo e desidereremmo leggerli, sicuri di trovarvi notizie interessanti, mentre nelle pagine che riguardano il teatro poco si tratta di musica e nulla si dice di maestri di qualche valore, quasi ignoti fuori di Belluno, del Miari per esempio, autore di due melodrammi per le scene bellunesi.

A Belluno si ricordano rappresentazioni drammatiche sulla pubblica piazza fino dal 1402. La prima deliberazione del Maggior Consiglio sul teatro fu presa nel 1537 collo stabilire la spesa di 10 ducati per gli apparecchi delle commedie, molto gustate in paese, nella sala grande del palazzo comunale.

La prima notizia di musica eseguitavi risale al 1596, quando un Pietro Andrea Bonini *ebbe il carico di certo intermedio* nella commedia *colla mercede di scudi doi.* Pochi anni dopo (1607 e 1615) vi comparvero due *Pastorali*, di cui non resta memoria, e finalmente nel 1667 si ha il primo cenno dell'opera musicale per merito di *alcuni virtuosi disposti alla recita* di essa, la Comunità provvedendo alla spesa con 30 ducati.

A lunghi intervalli si succedettero poi altre opere eseguite da dilettanti, finchè verso la metà del secolo XVIII siffatto genere di spettacolo fu accolto con favore dal pubblico. Allora, restaurato il teatro (1765), si misero in scena di frequente melodrammi dei

Digitized by Google

maestri più famosi; il Praloran ne presenta l'elenco, non troppo scarso per un centro musicale d'importanza molto secondaria.

O. C.

T. WEIL, I teatri musicali veneziani del settecento. In-8°. — Venezia, 1897. Visentini.

Utilissimo contributo per la storia dell'opera in musica è questo del Weil, già pubblicato a brani nell'*Archivio veneto* dal 1891 ad oggi. Scopo precipuo dell'A. è di presentarci il catalogo cronologico delle opere in musica rappresentate in Venezia dal 1701 al 1800 e questo catalogo egli cerca di completare con tutti quei dati che alla storia dell'opera possano tornar giovevoli, e cioè il nome del musicista, quello del poeta, l'indicazione del teatro ed il nome dei cantanti ed altre particolarità curiose o di erudizione. Un minutissimo indice alfabetico diviso in 6 parti (I. *Opere, intermezzi, cantate;* II. *Balli;* III. *Poeti;* IV. *Maestri di musica, direttori, ecc.;* V. *Cantanti;* VI. *Coreografi e ballerini*) aiuta le ricerche.

Con felice pensiero poi il Weil ha voluto far precedere al suo catalogo una lunga prefazione, che oltre al dar ragione del lavoro, riassumesse le vicende del teatro lirico veneziano dall'origine dell'opera.

Se il vanto d'aver fatto in certo qual modo rivivere sotto una nuova forma la tragedia greca e d'aver posto il seme che doveva poi così mirabilmente espandersi spetta alla camerata fiorentina, a Venezia spetta pur quello di aver per la prima chiamato i cittadini d'ogni classe a godere di uno spettacolo ristretto alle Corti e riservato prima ai principi ed ai patrizi. Ed è Venezia che col Monteverdi e con quella nobil schiera formata dal Cavalli, dal Legrenzi, dal Pallavicini, dal Gabrieli, dal Freschi, dai due Ziani, dal Pollarolo, dal Rovetta, dal Varischino, dal Sartorio, dal Ruggeri ed in fine dal Lotti e dal Caldara, tenne il primato del teatro lirico per quasi tutto il secolo decimosettimo.

Ed invero a Venezia più che in altri luoghi il melodramma poteva fiorire e dar frutti: le condizioni civili e politiche parevano favorir questo sviluppo ed è certo almeno che non lo osteggiavano. Dopo il sec. XVII il melodramma decade e la scuola veneta può dirsi finita. L'opera piglia vigore in Francia, Inghilterra ed in Germania, ed in Italia la scuola napoletana fondata da Alessandro Scarlatti vince definitivamente la scuola veneta.

Il Weil continua ad esporci in brevi tratti le vicende della musica italiana a Venezia non senza entrare qua e colà nel campo della storia generale.

Nel sec. XVIII Venezia ebbe 14 teatri, tra pubblici e privati. Il Weil ce ne dà i nomi e le notizie sommarie; ci parla poi delle

Digitized by Google

usanze teatrali e riferisce vari annedoti e documenti tolti in gran parte dalle fonti originali. Come appendice, prima di incominciare il catalogo, ecco la nota dei proprietari de' palchi del I e II ordine di tutti i teatri.

Possa questo lavoro del Weil avere altri compagni che illustrino la vita teatrale e melodrammatica delle altre regioni italiane.

G. B.

Histoire pittoresque de la Danse par Henri De Soria, Professeur au Conservatoire National de Musique et de Déclamation, précédée d'une Lettre-Préface par Jules Claretie, de l'Académie française. — Paris, 1897. H. Noble.

Si legge il libro molto volentieri, perchè l'autore ha saputo, con arte fina, rendere attraente l'argomento, per sè stesso un po' monotono, divagando brillantemente su tutto ciò che ha attinenza, anche lontana, colla danza: solennità, cerimonie, rappresentazioni, spettacoli, festini, conviti, funerali, giuochi, pantomime, mascherate, corti d'amore, festa dei pazzi, ecc., specie del mondo antico; ma quanto concerne la musica, cioè la parte principalissima e più interessante, è ridotto a limiti assai ristretti. Vi sono riprodotte una briosa Seguidilla ed una caratteristica danza svedese, ciocchè è ben poco, mentre avrebbero dovuto trovar posto onorevolmente nel bel volume quelle originali melodie da ballo che sgorgarono spontanee dal genio popolare nell'iniziarsi dell'arte musicale moderna e che ci furono conservate per la massima parte nelle preziose intavolatare del cinquecento.

Le migliori pagine del libro sono quelle che riguardano le danze, poco o punto corrette (1), degli Egizì, dei Greci e dei Romani; qui l'autore s'ispirò felicemente nello studio, più o meno diretto, delle fonti naturali, i classici; più avanti, pel medio-evo, pel rinascimento e per l'epoca moderna, prese spesso notizie di seconda mano, e con non troppa larghezza di vedute, e riescì piuttosto povero. Riservandosi quasi del tutto alla Francia, con qualche cenno sulla Spagna, sull'Inghilterra, sulla Russia, sull'Oriente e sull'America, trascurò l'Italia, dove avrebbe potuto giovarsi molto a proposito di opere degnissime d'attenzione, anche per il tempo in cui apparvero, composte da famosi *professori di ballare*, quali ad esempio il Caroso (1581 e 1600) e il Negri (1604). Queste avrebbero dato largo campo da sfruttare per l'*Histoire pittoresque de la Danse*, che nonostante le lievi mende di cui toccammo, ammesso il concetto che la dirige, è lavoro ben meritevole di lode.

O. C.

---

(1) In un certo ballo, p. e., la danzatrice greca doveva con un bene adatto colpo di piede scoprire all'ammirazione degli spettatori quelle grazie che diedero il nome a Venere Callipige.

Digitized by Google

Opere teoriche.

THEODOR KEWITSCH, Wiederholungs-Buch des musiktheoretischen Lernstoffes zur Vorbereitung angehender Musik-Gehilfen auf die ordnungsmässige Prüfung vor der Musiker-Innung. — Hannover. Lehne.

Chiudiamo due occhi sulla definizione della musica: « l'arte di esprimere o di eccitare presso altri per mezzo dei suoni pietà, gioia, dolore..... »; del resto questa ricapitolazione in forma di catechismo dei principî generali e dell'armonia non è nemmeno completa; nessun accenno al ritmo, alla melodia, agli ornamenti.

A. E.

Strumentazione.

FRDR. NIEDERHEITMANN, Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. — Leipzig, 1897. Verlag von Carl Merseburger.

Uno studio è questo molto coscienzioso, e con ogni diligenza redatto, intorno alla fabbricazione italiana dei violini. Mediante le ricerche del Niederheitmann si vengono a conoscere i nomi di tutti i fabbricatori italiani, tanto degli originali come degli imitatori non solo, ma ancora si hanno notizie sulla qualità del suono che gli uni istrumenti distingue dagli altri. Non è stata una cattiva idea quella di additare i fortunati possessori di istrumenti finissimi e molto rinomati. Più che per appagare una curiosità, ciò può servire a più d'uno scopo altamente interessante. Anche nel libro del Niederheitmann un pregio rimarchevole è la concisione, insieme alla conoscenza profonda e allo spirito d'osservazione, qualità che eran già note nel suo libro prima ancora che se ne facesse la presente terza edizione.

L. T.

WILLIAM LYND, A popular account of ancient musical instruments and their developement, as Illustrated by Typical Examples in the Galpin Collection ecc. London, 1897. James Clarke et Co.

In questa utile operetta l'A. espone una serie di notizie compendiate su varie famiglie d'istrumenti: famiglia del flauto, oboe, clarinetto, cornamusa, corno, cornetto, oficleide, violino, liuto, arpa, arpicordo, pianoforte, organo. Egli fornisce brevi cenni intorno all'origine, alla storia, alle trasformazioni, alle derivazioni degli istrumenti, determinandone la natura, il tipo speciale di sonorità, le qualità tecniche, il modo di suonarli, le dimensioni, gli effetti, ecc. Come prontuario, in cui si raccolgono, nel minimo spazio, le notizie più necessarie, questo lavoro potrà rendere servigi apprezzabili non solo a coloro che d'istrumenti si occupano in materia di costruzione, ma anche ai suonatori ed ai musicisti che li adoperano

Digitized by Google

nelle orchestre. Il Lynd ha poi opportunamente illustrato ogni famiglia d'istrumenti con delle incisioni, alcune delle quali potevano essere più chiare. Ad ogni modo, libro di poche chiacchiere e tutto diretto a scopi pratici. L. T.

Ricerche scientifiche.

Ingénieur FRÉDÉRIC HESSELGREN, De la gamme musicale. **Étude critique des gammes tempérées et de la gamme naturelle. — Turin, 1897. Roux, Frassati et C°.**

Lo studio critico del signor ingegnere Hesselgren, bello e coscienzioso, non manca d'interesse nè di utilità, ma si basa sopra un concetto errato circa il temperamento delle scale per gli stromenti a tasto fisso — sarebbe il caso della matematica divenuta un'opinione — ed è notevole perchè le stesse giustissime argomentazioni dell'autore conducono precisamente a provare ciò ch'egli non vorrebbe ammettere: la necessità delle gamme temperate. Anzi anche l'autore finisce col presentare un quadro di scale (con un nuovo temperamento), da lui supposte regolari per le modulazioni della musica moderna, mentre esse hanno il difetto capitale di non conservare rispettivamente i rapporti voluti tra i diversi gradi.

Non c'è a che dire sugli inconvenienti del temperamento, ma il signor Hesselgren ne esagera l'importanza; la necessità del temperamento spicca dalla considerazione, da lui esposta sotto un punto di vista erroneo, che nella scala naturale stanno due quinte di natura diversa. Vediamoci chiaro: la quinta *do sol* risulta di due toni maggiori, di un tono minore e di un semitono maggiore; la quinta *re la* invece di due toni minori, di un tono maggiore e di un semitono maggiore: differenza un comma $\left(\frac{81}{80}\right)$.

	do	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
Intervalli	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	

La quinta *do sol* è perfetta nel tono di *do*, come è perfetta la quinta *re la* nello stesso tono; quest'ultima in cambio non sarà perfetta nel tono di *re* per la mancanza di un comma — per renderla tale converrebbe abbassare il *re* del comma suddetto, ciocchè non è possibile negli stromenti a tasto fisso; quindi la necessità di dividere la differenza $\frac{81}{80}$ in maniera che il *re* riesca pure meno perfetto come seconda, ma in compenso più giusto come tonica. Il ragionamento vale anche per la quinta *do sol* nel tono di *si* ♭, dove

Digitized by Google

però converrebbe abbassare il *sol* del noto comma, per le terze *re-fa*, *mi-sol*, ecc.

La stessa questione fu male apprezzata dall'autore circa l'alterazione del *si* col bemolle. Il *si* diventa bemolle nel riguardo al *fa* tonica; non va dunque abbassato col rapporto $\frac{24}{25}$, bensì l'intervallo $\frac{16}{15}$ deve esser collocato dopo il *la* per lasciar luogo all'intervallo $\frac{9}{8}$ tra il *si*♭ e il *do*. Allora non c'è più posto per l'intervallo di compensazione scoperto dal signor Hesselgren.

I suoni delle melodie gregoriane conservano tra loro i rapporti della scala naturale, ossia una sola scala (la naturale) offre i suoni per la melodia, che si estende in certi limiti a seconda del modo (ecclesiastico) che costituisce; da ciò (seconde, terze minori, quarte, quinte e seste maggiori di carattere differente, sempre per il famoso comma) (1) nascono sfumature quasi impercettibili, quasi inapprezzabili se considerate coi criterî dell'arte moderna. La quale ha indirizzo affatto diverso: modulando nei varî toni questa deve trovare la stessa precisa forma in tutte le gamme, e tale forma, se ne persuada l'egregio ingegnere Hesselgren, che ha trascurato sulla teoria musicale quegli studî che non riflettono il puro calcolo, tale forma, ripeto, non può essere ottenuta per gli stromenti a nota fissa (organo, pianoforte, armonium, arpa) che col mezzo della gamma temperata oggi ammessa (i mezzi toni proporzionatamente eguali); laddove il suonatore d'altri stromenti e il cantante, quando sieno abili, sanno raggiungere, guidati inconsciamente dal sentimento artistico, la perfezione della gamma naturale, che non ha difetti reali nè immaginarî; e l'orecchio nostro sopporta nella riunione di stromenti, diversamente ordinati in fatto di gamme, la lievissima differenza.

Il signor Hesselgren legga l'Helmholtz e le ricerche specialissime sull'argomento dell'illustre F. A. Gevaert, pubblicate nell'*Annuatre du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 1883. Si accorgerà che il temperamento non *fu inventato per rimediare ai difetti che si credeva trovare tra i differenti intervalli di consonanza risultanti dalla gamma naturale*, non asserirà più che *per rimediare a tali difetti, in fondo immaginarî, si è creata una gamma completamente falsa, che mette nell'impossibilità di ottenere un'armonia perfetta*, e troverà giustificate le ragioni che imposero e impongono la scala temperata. O. C.

(1) Il tritono, *diabolus in musica*, è altra cosa. Il lettore attento comprenderà dalle considerazioni esposte perchè si deve toglierlo, nelle melodie gregoriane, col ♭ al *si* o col ♯ al *fa*.

Digitized by Google

Musica.

***VITTORIO MARIA VANZO**, Composizioni varie per Pianoforte, per Pianoforte e Canto e per istrumenti ad arco.* — Milano. R. Fantuzzi.

Allorchè diverse composizioni di uno stesso autore, che io non conosco, mi si presentano perchè io ne prenda nota, cosa interessante è, per me almeno, anzichè di fermarmi sull'uno o l'altro lavoro, quella di raccogliere, da essi tutti, quei tratti caratteristici che mi rivelino l'intuizione artistica dell'autore, il suo grado di cultura, la sua maniera di sentire, la sua personalità artistica, quando c'è, s'intende. Nella musica del Vanzo questa personalità artistica stenta ancora a palesarsi, in mezzo a molte incertezze, a molte cose non finite e non chiare. Giovine di certo talento, ma di vena melodica limitata, egli fa ogni sforzo per apparire originale, e raccoglie tutto ciò che nel moderno indirizzo vi ha di esteriore per raggiungere il suo scopo, come fanno generalmente tutti gli odierni compositori di musica in Italia. Mentre essi dovrebbero essere indirizzati a manifestare liberamente il loro ideale artistico, che è tutto nella sostanza della melodia, perchè nella musica tutto il valore risiede lì e non altrove, essi si studiano di mettere in evidenza un lavorìo tecnico, il quale assicura loro l'approvazione di quella *clique*, che vede l'arte esclusivamente sotto l'aspetto di fattura tecnica. Così si può facilmente dare ad intendere a coloro che di musica non sanno, non comprendono e non sentono, che in cotesto procedimento sia ingegno, originalità, che lì siano intendimenti, aspirazioni artistiche. No, no, parliamoci chiaro: non bisogna confondere i mezzi tecnici e la tecnica fattura con il contenuto dell'arte; quelli restano assai misera cosa al confronto di questo. Il Vanzo, colle sue composizioni, dà anch'egli, poche eccezioni fatte, fin troppe prove di essere imbevuto in questo errore, che si deve a un malinteso dell'arte di Wagner. Tutti, chi più chi meno, dopo lui, copiando lui, raggiungono un certo effetto che si suol confondere con l'arte, ma dentro a quell'effetto non c'è nulla. In Wagner la forma è il mezzo di liberare un contenuto potente; negli epigoni essa è nulla, perchè è sola. In piccole proporzioni, questo è il caso del Vanzo. Vedete le sue romanze: « Ora triste », « All'innamorata », « Non m'oblia »; sono sublimazioni isteriche della forma wagneriana; tutto vi è pieno di sentimento, sicuro, come ve n'è nel *Viandante* del « Siegfried », nel « Tristano », nei « Maestri Cantori ». Oppure leggete l'« Ode 12 da Anacreonte », il « Madrigale », « Nido d'amore »: cose graziose, riguardate sotto l'aspetto di una forma tecnica che si svolge nell'accompagnamento del pianoforte; nulle

Digitized by Google

come idea. Il *madrigale* è semplice fattura: lo sforzo fatto per assimilarsi un qualche carattere di melodia antica non riesce a nulla; non possiamo nè vivere, nè sentire là dentro; la ripetizione delle parole, oggi, guasta e inflacchisce; poi il *madrigale* ha una forma, di cui il Vanzo non tien conto alcuno. « Nido d'amore » è una composizione tutta colorismo; ma melodia, unità di concezione, canto: cose irreperibili da vero.

Preferibili sono, per me almeno, le composizioni per pianoforte e per istrumenti ad arco, benchè anche in queste, eccettuato il « Valse noble », ci sia meno melodia che figurazione. Nella « Suite facile » prepondera un trastullo musicale ingenuo e di poca sostanza. La « Petite Suite » è migliore, ma, come nel piano e canto il meglio ci narra di Wagner, così, nel piano solo, il meglio ci dice di Schumann e di Mendelssohn. Però lo stile molto movimentato, l'animazione e la scorrevolezza delle idee rendono questi pezzi simpatici ed interessanti. Nel « Valse noble », se si passa sopra a incertezze d'armonia o di notazione, la composizione è buona. Egli è felicemente ideato, melodico, pieno di slancio, armonioso; in qualche punto la forma potrebbe essere ritoccata con vantaggio; ciò valga in generale per la musica di Vanzo.

La *Giga*, la *Musetta*, il *Passepied* e l'*Inno religioso* per istrumenti ad arco sono anch'esse composizioni di mera fattura: e, creda il Vanzo, è una delusione aspettarsi effetto, vita, da cotesto ammasso di luoghi comuni, che male nascondono tanta povertà di contenuto musicale.

Io ho detto francamente la mia opinione sulla musica del Vanzo: egli non è l'artista libero e ciò dispiace; sono persuaso che egli avrà la forza necessaria per liberarsi da un errore principale, che gli ho additato e che uccide la sua produzione. Allora con minore sforzo per parere artista lo sarà da vero.

In queste composizioni vi sono parecchi errori di stampa: molti l'A. ne ha corretti, ma ve ne sono rimasti non pochi. L. T.

GIOVANNI TEBALDINI, Ebbrezze de l'anima. Sei liriche per canto e pianoforte.

Tebaldini ha musicato in fretta queste liriche ed ha avuto fretta di pubblicarle, due errori che ne hanno prodotti molti altri, a mio credere. La sostanza musicale di questi componimenti è povera, il sentimento della poesia non è a bastanza espresso, le figure, i modi d'accompagnamento sono qualcosa d'incredibilmente usato, l'armonizzazione è vecchia e sempre non regge tutto quel che vi si vuol far passar sopra. Il sentimento della prima lirica: *In sogno*, è profondo, l'aspirazione vi è intensa; cosa n'ha cavato il Tebal-

Digitized by Google

dini? Una romanza condotta scolasticamente, piena dei luoghi comuni i più meschini. Sopra il solito accompagnamento sincopato la voce entra ricordando mille e mille romanze, con un errore di armonia nell'ultima croma della terza battuta. La scala cromatica ascendente, alla parola *all'opra*, è un'amenità che si cancellerebbe in un còmpito di scuola. Anche dopo, il motivo affidato al pianoforte, accompagnato col tremolo, non esprime proprio nulla; il disegno delle terzine che ascendono e discendono non riesce a stabilire un'idea musicale qualsiasi. E sono motivi tutti brevi, come il tema conduttore nell'altra lirica intitolata « Tempesta d'amore », esso pure sorretto dal tremolo, un motivo di due battute. « A corsa ne la notte » non è neppur essa una composizione riuscita. Ah! la poesia di Fogazzaro ha momenti così dolci, così frementi, così dolorosi e la musica di Tebaldini tira via a calci e spinte; le parole del poeta, musicate, non respirano espressione alcuna; sono collocate a intermittenze nel vuoto della musica; vuoto, perchè qui è, c'è appena l'intenzione del colorito senza l'idea musicale. E la notazione anch'essa andrebbe riveduta. Le più scadenti tra queste liriche sono: « Incanto del poeta » e « Vaniloqui ». La prima è tutto un seguito di luoghi comuni, senza tema, con armonizzazione scolastica e scorretta accentuazione della poesia; nella seconda si rivela anche poca pratica nel trattar la voce; molte volte, restando nel registro acuto, essa articolerà difficilmente e male le parole. Che il Tebaldini non lavori in fretta e ci dia della musica, ecco ciò che gli domandiamo, perchè sappiamo che egli, se vuole, ci può contentare. L. T.

PAUL LEBRUN, La fiancée d'Abydos. Drame lyrique en 2 actes. — Gand. G. Beyer.

È un'opera di più che io conosco, ma non è nulla di diverso da quel genere di opera moderna, che trae le sue risorse dalla elaborazione esterna della forma, senza originalità di concetti, senza la vita pulsante delle idee, senza melodia. Un impasto di stili diversi, su cui domina quello di Wagner, un continuo figurare dell'orchestra, dei motivi conduttori brevissimi, che di queste forme non han che l'apparenza, la funzione, la collocazione esteriore; un'atmosfera armonica soffocante, una narcosi che snerva e inebetisce, ecco l'opera del sig. Lebrun. Io non domando che ci venga ancora ammanita l'opera nelle forme chiuse di altri tempi; meglio nulla; ma domando che ci si dica ciò che si vuole; che si proporzioni una forma chiara a un vero e chiaro concetto, che è quel che manca. Assimilarsi, copiare, quanto vi ha di effetto esteriore nell'armonizzazione, nell'orchestra, nella musica di Wagner, non è

Digitized by Google

cosa difficile, quantunque perfettamente inutile; ma avere delle idee è piuttosto cosa necessaria, e alla mancanza di questa sopperire con la fattura, la tecnica, lo sgobbo, è pur troppo, lo vediamo ogni dì, l'unica risorsa dei nostri compositori, come è altrettanto ingenuo da parte loro il credere che questa loro superba miseria sia arte. L. T.

Chants populaires pour les Écoles. **Poésies de Maurice Bouchor, Mélodies recueillies et notées par Julien Tiersot. — Paris, 1897. Hachette.**

Il titolo dice tutto. Julien Tiersot, noto favorevolmente nello studio della canzone popolare in Francia, scelse, o lasciò scegliere, nelle sue raccolte 37 melodie credute adatte per le scuole, e le melodie furono rivestite di parole opportune da Maurice Bouchor.

Non è dunque il caso di esaminare il valore artistico di questi canti, che certo figureranno degnamente se presentati sotto il loro vero punto di vista: l'arte sentita dal popolo; diremo solo che ci parvero un po' insipidi, effetto naturale del resto in noi avvezzi a ben altre creazioni della musa popolare; ma tali non appariranno nel paese che li produsse, e dove è logico che si diffondano come espressione del gusto nazionale. D'altronde un accompagnamento bene inteso, che manca nell'edizione Hachette, potrà rilevarne il carattere. O. C.

TARTINI GIUSEPPE, Sonaten **(N. 6)** ***für zwei Violinen und Violoncell*** **(Sonate a tre).** ***Gesammelte, kritisch durchgesehen und genau bezeichnet von E. Pente.*** **— Hamburg. H. Thiemer.**

Il Pente è un violinista che in questi ultimi tempi ha dato parecchi saggi di musica storica ottenendo dal pubblico e dagli artisti molto favore. Egli però volle anche portare il suo contributo all'arte antica, pubblicando alcune *Sonate a tre* inedite di Tartini. Le composizioni del celebre violinista istriano ebbero nel Pente un interprete fedele, un illustratore coscienzioso, sì che la tradizione classica dello stile fu con ogni scrupolo rigorosamente osservata.

Il valore di queste composizioni non è certamente esiguo, e nel momento in cui la fama del Tartini, per concorso di varie felici circostanze, va risollevandosi e collocandosi al posto che le si compete, la pubblicazione delle *Sonate a tre* giunge in momento assai opportuno.

Soltanto è ad augurarsi che a profitto degli studiosi, oltre alle parti separate, vengano pubblicate un giorno anche le partiture di queste belle creazioni antiche. Ciò ridonderà a maggior merito del Pente che ebbe la felice idea di farle conoscere ed apprezzare specialmente all'estero. G. T.

Digitized by Google

***HOLEBORN M.**, Anleitung zum Gesang für weibliche Stimmen.* — Bremen. Schwers und Haake.

Raccolta graduata di esercizî di canto per voce di donna scelti con molto criterio e preceduti da opportune e saggie istruzioni intorno all'emissione della voce. G. T.

***FRANZ SCHUBERT'S WERKE**, Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Revisionsbericht.* — Leipzig, 1897. Breitkopf und Härtel.

Questo supplemento alla monumentale edizione delle opere di Schubert intrapresa dalla casa Breitkopf contiene notizie sui manoscritti, le prime edizioni consultate, con abbondanza di citazioni: con particolare attrattiva si leggono alcuni schizzi. Accennare al valore e all'utilità del volume ci sembra superfluo. E.

Wagneriana

***V. DI MARMORITO**, Del concetto e dell'attuazione del melodramma di Riccardo Wagner.* Torino, 1897. Roux e Frassati.

Solite confessioni d'un devoto fedele alla musica rossiniana, i soliti dubbi, i *se*, i *ma;* i lamenti contro il *sistema*, la mancanza di melodia, l'oscurità, il caos..... — il resto i lettori lo sanno a memoria: cose non nuove — abbia la bontà il signor Di Marmorito di dare una scorsa alla sua biblioteca wagneriana — geremiadi cantate a teatro in tutti i toni anni addietro e ripetute in coro nelle farmacie musicali in odio all'innocentissimo *Lohengrin*, quel *Lohengrin* che oggidì persino il popolino torinese dichiara un capolavoro di melodia. E se fra le ingenuità avvenga s'incontri qualche premessa giusta, il nostro scrittore non sa applicarla nell'esame dell'opera d'arte e crede di cogliere in fallo Wagner mentre questi gli dà ragione; come quando, stabilito che la musica debba, isolatamente presa, avere un significato, un valore proprio, l'A. deplora molte deficienze negli ultimi spartiti wagneriani. Uno studio più accurato dimostra il contrario; le deficienze, eredità del vecchio melodramma, sono piuttosto nelle prime opere, nei recitativi accompagnati da semplici accordi tenuti o staccati dall'orchestra; nei *drammi*, anzi nella sola Trilogia si osserva un'evoluzione nell'equilibrio fra la musica e il dramma, evoluzione sia voluta dal Wagner di mano in mano ch'egli procedeva più sicuro nelle forme nuove, sia determinata dall'indole stessa dell'azione drammatica. Così nel Prologo la sinfonia tace alle volte e cede il campo alla commedia, nelle parti successive invece la musica acquista il predominio e la trama sinfonica divien più fitta; appunto per la composizione mu-

Digitized by Google

sicale più intensa il musicista assoluto ha meglio graditi il primo e terzo atto del *Siegfried* e tutto il *Crepuscolo degli Dei*, oltrechè per la squisita superior eterogeneità dello stile. Altro potrebbesi aggiungere in questo senso.

Ai « sospesi » fra l'antico e il nuovo vangelo artistico non soccorrono i trattati di wagnerologia pro o contra; ci si perde o si smarrisce la bussola. Miglior partito è dimenticare tutto quanto si è letto di letteratura wagneriana e intraprendere un pellegrinaggio a Bayreuth e a Monaco; nulla è più proficuo dell'assistere a tre o quattro cicli completi; nella sintesi del pensiero del Maestro l'opera sua si presenta così spontanea e individuale da sembrar aberrazione il parlare di *sistema;* l'analisi sperimentale dell'effetto ottenuto e dell'impressione destata dai drammi bene eseguiti (*Parstfal* e *I Maestri Cantori*) offrirà sola argomenti al critico. Ne faccia la prova il signor Di Marmorito; non dico ch'egli abbia a divenire un wagneriano ardente, forse nemmeno tepido; ad ogni modo le considerazioni suggeritegli saranno ben diverse. A. E.

A. LAVIGNAC, Le voyage artistique à Bayreuth. — Paris. Ch. Delagrave.

Che la perfezione non sia cosa umana è ripetuto da molti; ma pare non sia convinzione di tutti. Vediamo difatti ogni giorno sorgere manuali, codici, vade-mecum ed altri libercoli che in poche pagine cercano di rendere perfetto il lettore in un ramo dello scibile od in qualche eventualità della vita. Dopo il manuale del perfetto cacciatore, abbiamo avuto quello del perfetto gentiluomo, poi quello del perfetto socialista ed ora finalmente ci giunge quello che potremo chiamare il vade-mecum del perfetto Bayreuthiano. Esso sostituisce infatti il Baedeker e fa in certa guisa l'ufficio di un Burckhardt per la musica. L'A. vi dice nella prefazione che è una guida pratica del francese a Bayreuth.

Ed è vero: si trovano in esso le indicazioni di viaggio, del modo di trovar alloggio e nutrimento, delle spese occorrenti, delle escursioni a Bayreuth, del modo di passare il tempo fra una rappresentazione e l'altra, ecc. ecc.

La parte artistica comprende una biografia di Wagner, la storia del teatro, l'analisi dei poemi e della musica e qualche appunto sull'interpretazione.

In fine, *pour la bonne bouche*, e cioè a soddisfazione della vanità personale.... la lista in ordine alfabetico dei francesi che hanno assistito alle rappresentazioni dal 1876 al 1896.

Da tutto ciò si vede che il libro non è destinato ai musicisti, i quali da esso nulla di nuovo potrebbero apprendere; ma è uti-

Digitized by Google

lissimo invece a coloro che recandosi a Bayreuth non hanno del maestro e dell'opera sua che una nozione molto vaga ed incerta.

G. B.

Legislazione e Giurisprudenza.

KUFFERATH M., *Les abus de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.* — Bruxelles, 1897.

Sunt certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum, ha detto giustamente Orazio, e la società degli autori avrebbe dovuto averlo presente nell'applicare quelle leggi sulla proprietà intellettuale il cui cattivo uso ha dato luogo a così gravi e giustificate lagnanze.

È davvero curioso il fatto di una legge che applicata si ritorce contro coloro al cui beneficio essa è fatta. E non è difetto della legge, ben lo dimostra il Kufferath, ma dell'organizzazione della società incaricata di applicarla. Leggete quest'opuscolo e ne imparerete di carine! Una poi ve la voglio proprio contare chè ne vale la pena.

Al sig. A. Samuel, membro dell'Accademia Belga e direttore del Conservatorio di Gand, venne in capo di far eseguire la sua sinfonia mistica *Christus* in un concerto organizzato da lui nella sala del Casino. Per poter eseguire la *sua* musica il Samuel pagò 30 franchi alla Società degli Autori. La Società, a cose finite, gli rimborsò 18 franchi come ripartizione di utili sui diritti percepiti. In conclusione egli dovette pagare 12 franchi per *avere il diritto di eseguire la sua propria musica!*

Ne citerei altri di simili casi, ma preferisco leggiate il libretto, e mi starò pago se v'avrò indotti a farlo. G. B.

Varie.

Annuario della R. Accademia di Santa Cecilia. Vol. I, 1895-96. — Roma, 1897.

Ottimo pensiero è stato questo della Direzione di quest'Accademia di cominciare anche per un istituto così importante e così antico la pubblicazione annuale dei suoi atti.

Questo primo volume comincia con una breve e succosa introduzione storica del presidente Di San Martino. Seguono poi gli statuti, gli elenchi, i regolamenti, i programmi, le norme generali che reggono l'Accademia. Vi è il rendiconto dei concerti accademici a cominciare dal 1893, ed i pareri emessi dall'Accademia in seguito a richiesta del Ministero della P. Istruzione, della R. Casa, del Ministero della Guerra, ecc. Una commemorazione in onore di Palestrina e la relazione storica sulla costruzione della sala dei concerti, gli atti e

Digitized by Google

le notizie sulla biblioteca, lo statuto ed il programma dei concerti chiudono la prima parte. La parte seconda riguarda il Liceo musicale: e ci dà tutte le notizie ed i dati necessari per formarci un criterio esatto di questo istituto. G. B.

BAUDOUIN, LA LONDRE. **Annuaire de la musique pour 1897. — Paris, Journal Musical.**

Diamo i titoli delle principali rubriche: Ministère et direction des beaux arts. — Institut de France. — Grands prix de Rome. — Conservatoire national. — Théâtres et concerts. — Les livres (elenco di quelli pubblicati in Francia e di alcuni all'estero). — La presse musicale. Répertoire général. — Bibliographie musicale (divisa per strumenti e per autori). Il volume contiene inoltre i ritratti di Dubois, Tinel, Scharwenka e Nicodé. G. B.

Annuaire du Conservatoire royal de Bruxelles. **20ème année. — Gand. Hoste.**

Contiene, oltre ai soliti rendiconti artistico-statistici, un discorso del Fétis sull'andamento generale del conservatorio, ed uno studio di Gevaert sullo stato presente delle nostre conoscenze relative alla pratica dell'arte musicale presso i greci ed i romani. G. B.

HERBERT OAKELEY, Two inaugural addresses on Music. **— Edinburgh. J. Thin.**

Invece di investigare la natura della musica, di studiare l'azione de' suoi elementi, come si dovrebbe aspettarsi da chi imprende a trattare dell'arte dei suoni sotto il suo aspetto filosofico e storico, l'Oakeley, tanto nel primo che nel secondo di questi suoi discorsi, non fa che un elogio continuo della musica, considerata come un dono naturale. I rapporti che egli rileva fra essa e le altre arti, specie tra essa e la pittura, sono molto noti. Intorno alla comprensione della musica come scienza l'A. si limita ad accennare alla teoria dell'Helmholtz. L'esposizione di un programma d'insegnamento è fatta sulla scorta di criteri pratici, ma è anch'essa una ripetizione di cose note. La quantità scientifica in questi due scritti è quasi nulla. L. T.

Reeves' Musical directory, for 1897. **— London. W. Reeves.**

Ecco l'indice di questa *guida-indicatore:*

Elenco dei collegi, scuole, istituzioni musicali, ecc. — Direttori di Banda. — Cattedrali irlandesi, inglesi e scozzesi. — Chiese collegiate. — Chiese private e cappelle. — Bande private di S. M. — Catalogo degli istrumentisti divisi per strumenti, col rimando all'indice alfabetico per l'indirizzo. — Società musicali e loro direttori. — Cantanti classificati secondo la voce, ecc. ecc.

Quest'anno il volume è arricchito di parecchie nitide incisioni.

G. B.

Digitized by Google

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 14. — Corrieri, *Il teatro cristiano.* — Lozzi, *Un cimelio sul leuto del fiammingo G. Matelart.*

N. 15. — Cametti, *Un poeta melodrammatico romano. J. Ferretti.* — De Eisner e Untersteiner, *J. Brahms.*

N. 16. — Sacchi, *L'organo della cattedrale di Cremona.*

N. 17. — Arner, *La questione della Scala.* — Cametti, *J. Ferretti.*

N. 18. — G. C., *Il teatro Vittorio Emanuele a Palermo.*

N. 19-20. — Cametti, *Un poeta ecc. J. Ferretti.*

N. 21. — Molmenti, *I teatri musicali a Venezia nel 700.* — Lozzi, *Il melodramma autografo del Metastasio « La Semiramide riconosciuta ».*

N. 22. — Molmenti, *Girolamo Parabosco poeta e organista del sec. XVI.*

N. 23. — Piazza, *Canzoni e canzonettisti a Napoli.* — Ponsicchi, *Sulla origine del suono.*

N. 24-25. — Cametti, *Un poeta ecc.*

N. 26. — Marescotti, *Steibelt.* — Valeriani, *La nostra gamma e la sua futura evoluzione.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 3. — Radiciotti, *Il primo spettacolo dato nel teatro di Pesaro.* — Marescotti, *Esclarmonde.*

N. 4. — Mantovani, *J. Brahms.* — *L'originalità nell'arte.* — Marescotti, *A proposito dello studio del canto.*

N. 5. — Cinelli, *Memorie cronistoriche del teatro di Pesaro.* — *La « Bohème » di Leoncavallo.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 16. — Gandolfi, *Di una arietta del seicento.* — Duranti, *L'epistolario Wagner-Liszt.* — Del Valle, *La teorica degli abbellimenti.*

N. 17. — Bonaventura, *Sentimento e sentimentalismo nella musica.* — Senigaglia, *Libretti e librettisti.*

Digitized by Google

L' Insegnante di Musica (Roma).

N. 1. — [È questo un nuovo giornale a scopo didattico che esce una volta ogni mese. Ad ogni fascicolo è aggiunta una parte bibliografica, compilata secondo il sistema americano Melvil Deway, adottato dall'Ufficio Bibliografico internazionale di Bruxelles]. — NAZARI, *La didattica*. — VALETTA, *La direzione dei Conservatorii*. — MAGGIOTTI, *La fisiologia della voce*. — BRAZZOLI, *La scuola del violino*.

Musica sacra (Milano).

N. 4 (15 aprile). — *La musica sacra nella settimana santa*. — *Canto popolare*. — *Juan Ginés Perez*. — *La musica sacra a Costantinopoli*. — *Organisti e organari*.

N. 5 (15 maggio). — *Per la ricorrenza centenaria di S. Ambrogio*. — *L'esposizione d'Arte Sacra a Torino nel 1898*. — *Dell'organo in generale*.

Nuova Antologia (Roma).

16 maggio. — VALETTA, *Le società musicali nazionali*. — *Un giovane sinfonista francese. E. Rabaud*.

1° giugno. — MONALDI G., *Roberto Stagno* [Notevole l'esclamazione dello Stagno a proposito di *Cavalleria Rusticana*: « Ancora tre o quattro di queste opere e di questi successi, e diverremo completamente francesi ! »].

Rivista Storica del Risorgimento Italiano (Torino).

Dicembre 1896. — *Una lettera politica di G. Rossini* [porta la data: « Passy, 12 giugno 1864 », e si trova nella Bibl. Comun. di Palermo].

FRANCESI

Cosmopolis (Paris).

N. 18 (juin). — A. DE BERTHA, *Les états de service du Wagnérisme* [articolo retrogrado. L' impotenza e la falsità del sistema Wagneriano è provata dal fatto che « les théories Wagnériennes n'ont été avantageuses qu'à leur auteur, et se sont montrées complètement privées de vertus fécondantes à l'égard de ceux qui les ont adoptées et appliquées ». La ragione del successo odierno, secondo l'A., sta ..... nella mancanza di concorrenza, derivante dalla sparizione di Rossini, Meyerbeer e Auber, e dagli insuccessi di Gounod e di Thomas !!].

Gazette musicale de la Suisse Romande (Genève).

N. 7-8. — BRENET, *Meyerbeer et le docteur Schucht*. — KLING, *Étude sur le cor*. — J. DALCROZE, *Klosé et la Messe en Ré mineur*.

N. 9-10. — COMBE, *Limite d'âge*. — BRENET, *Petits concerts et récitals*.

La Critique (Paris).

20 avril. — H. EYMIEU, *L'école musicale russe à Paris*. — E. DE SOLENIÈRE, *Notes sur Brahms*.

5 mai. — DE SOLENIÈRE, *La femme et la musique*.

Digitized by Google

20 mai. — De Solenière, *Beethoven et Wagner.*

5 juin. — De Brahm, *Le « Hollandais Volant ».* — De Solenière, *La Symphonie.*

La Fédération artistique (Bruxelles).

18 avril. — C. Meerens, *Une réforme pédagogique musicale.*

16 mai. — A. Van Ryn, *La Cantate de l'exposition internationale de Bruxelles.*

13 et 20 juin. — P. d'Acosta, *La musique au moyen-âge.*

La Revue blanche (Paris).

15 avril. — H. Revers et A. Kaiser, *Johannes Brahms.*

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 4. — Pirro, *Les chorals pour orgue de J. S. Bach.* — Aubry, *L'idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française au moyen-âge.*

N. 5. — Pirro, *Les chorals etc.* — Gastoné, *Grecs et Latins.* — Lhoumeau, *De l'accompagnement du chant grégorien.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Avril. — Mount Bleyer, *La cécité acoustique et l'éducation de l'oreille.*

Mai. — Moutier et Granier, *De l'influence de la franklinisation sur la voix des chanteurs.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 14, 17. — H. Kling, *Franz Liszt pendant son séjour à Genève en 1835-1836* [Seguito e fine]. — L. H., *La musique religieuse et la* Schola Cantorum [Dichiara necessario tentare sane e radicali riforme, ma non rinchiudersi fra le regole d'un sistema. Una musica nobilmente pensata, scritta con abilità, fedele traduttrice de' testi sacri, non può non essere « degna del culto »; si deve concepirla e realizzarla coll'anima e le risorse del tempo presente].

N. 15. — H. Imbert, *Johannes Brahms.* — John Cecil, *La musique religieuse et la* Schola Cantorum [L'A. mette con brio in canzonatura la « Schola Cantorum »].

N. 16. — Vincent d'Indy, *La musique religieuse et la* Schola Cantorum [Il ridicolo questa volta cade su John Cecil].

N. 18, 21-22. — H. Imbert, *Charles Gounod, les mémoires d'un artiste et l'autobiographie.* — John Cecil, *La musique religieuse et la* Schola Cantorum [Seguita la polemica]. — H. Imbert, *Le « Vaisseau-Fantôme » à l'Opéra Comique de Paris.* — G. Servières, *Les deux « Vaisseau-Fantôme »* [Parla dell'opera di Wagner e di quella di Dietsch]. — E. Montefiore, *La « Bohème » di Leoncavallo.*

Le Journal Musical (Paris).

Mars. — Malherbe, *« Don Juan » de Mozart.* Notes bibliographiques. — De Bruneval, *L'édition officielle du chant liturgique.*

Avril-mai. — Le solite rubriche delle nuove pubblicazioni, gli spogli dei giornali e le notizie.

Juin. — Malherbe, *Le centenaire de Donizzetti et l'exposition de Bergame.*

Digitized by Google

Le Ménestrel (Paris).

N. 13, 14, 16-18. — [Cont. e fine dello studio diligentissimo di JULIEN TIERSOT sul *Don Giovanni* di Mozart].

N. 13, 14, 26. — Continua la rubrica assai poco interessante di A. MONTAUX: *Journal d'un musicien.*

N. 14-16, 19-24, 26. — Col titolo *Guerre et Commune* il brioso articolista Louis Gallet fa una storia aneddotica dei teatri di musica parigini durante il 1870.

N. 17-25. — *La musique et le théâtre au Salon des Champs-Élysées et au Champ de Mars* è la solita serie annuale di articoli di Camille Le Senne e che non sono altro se non una rivista dei quadri di soggetto musicale o teatrale esistenti in quelle esposizioni, ma che non hanno alcun real valore od interesse musicale.

N. 26. — Paul d'Estrée inizia una serie d'articoli che saranno assai interessanti e che trattano di *Artistes et musiciens du XVIII° siècle, d'après des documents inédits.*

Revue de Paris (Paris).

15 juin. — C. SAINT-SAËNS, *Charles Gounod.*

Revue des Deux Mondes (Paris).

15 avril. — BELLAIGUE, « *Fervaal* » *de V. d'Indy* [Critica favorevole. Definisce *Fervaal* « ce qui a été fait de mieux après et d'après Wagner », e conclude: « l'œuvre de M. d'Indy est de celles qu'on estime, qu'on admire, et dont on a peur »].

15 mai. — I. DE WYZEWA, *L'amitié de F. Nietzsche et de R. Wagner.*

Revue Socialiste (Paris).

Avril. — PROD'HOMME, *Concerts de l'Opéra. Concerts Colonne, Lamoureux et Salle Érard. Petites auditions. Conférence de M. Bourgault-Ducoudray sur la Danse considérée dans ses rapports avec l'expression.*

Mai. — PROD'HOMME, *Concerts Colonne, Ysaye et Pugno, Guilmant. Les chanteurs de St. Gervais. Publications musicales. Grand théâtre de Lyon. « Maitres chanteurs » et « Vendée ».*

TEDESCHI

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 12-14. — *Geschichte einer Ouverture* è la narrazione delle vicende dell'*Ouverture* di RUBINSTEIN sul dramma *Boris Godunow* di PUSKIN, fatta dal Prof. V. Arnold.

N. 15-17. — In memoria e commemorazione di Giovanni Brahms vi sono articoli del Prof. Bernardo Vogel e di A. Br.

N. 18, 19. — Il Dr. Hans Schmidkung scrive un bell'articolo sui concerti popolari.

N. 20. — Sulle madri dei compositori scrive un articoletto C. Gerhard.

Digitized by Google

N. 21-22. — P. M. Reber parla dell'opera premiata di Ludwig Thuille: *Theuerdank*, e della sua prima rappresentazione a Monaco.

N. 23-24. — Contengono un articolo sul 33° anniversario della fondazione dell'Associazione generale dei musicisti tedeschi a Mannheim.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Aprile. — *A study in conductors and conducting:* continuazione dello studio comparativo intorno ad alcuni direttori d'orchestra: vi si parla di Lamoureux, Levy e Colonne. — *Music in the riviera* è un articolo in cui si rileva la buona condizione dell'orchestra e del teatro di Monaco. — *The Beethoven pianoforte-sonatas:* C. Reinecke continua il suo studio sulle suonate di Beethoven. — « *Fervaal* » *at Brussels:* opera ineguale. — E. Van der Straeten, sotto il titolo: *Some remarks by Beethoven with regard to the performance of his works*, fa alcune interessanti osservazioni intorno al modo di eseguire le opere orchestrali di Beethoven secondo le intenzioni dell'autore. — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Operas and Concerts.* — *Musical Notes.* — Musica.

Maggio. — *Johannes Brahms* di J. S. S. — Continuazione e fine dell'articolo: *A study in conductors and conducting:* vi si parla di Nikisch, Siegfried Wagner, Henry Wood, Manns e altri. — C. Reinecke: *The Beethoven pianoforte-sonatas.* — *The opera season.* — *Magister Apel's mensural codex*, trovato nella biblioteca dell' Università di Lipsia dal Dr. Hugo Riemann: notizia. — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Operas and Concerts.* — Etc.

Giugno. — *1837 and 1897:* osservazioni intorno allo stato della musica in Inghilterra durante i passati sessant'anni di regno della regina Vittoria. — T. W. Bourne in: *Händel's double* « *Gloria Patri* » ne informa sulla data cui dee riferirsi questa composizione. — Stephen S. Stratton commemora il grande organista inglese *William Thomas Best.* — *Reviews of New Music and New Editions.* — Etc.

Music a Monthly Magazine (Chicago).

Marzo. — *Modern musical conductors* è intitolato un articolo di Walter R. Knupfer che tratta delle qualità specifiche di F. Weingartner, R. Strauss, A. Nikisch, H. Richter e S. Wagner come direttori d'orchestra. — *Opera in English at the Castle Square:* John K. Murray parla dei progressi dell'opera cantata in inglese in America. — *A word as to orchestration:* alcune osservazioni pratiche di Ph. Sousa sulla maniera moderna d' istrumentare. — In *Hearing Music* R. Welton a continuazione di un suo precedente articolo espone e classifica diverse forme musicali studiando in che consista un'audizione artistica. — *The Symphony crank:* novella di Amelie von Ende. — *Consonance and dissonance* è il titolo di uno studio scientifico di B. C. Henry. — *A sonata*, piccola novella di W. J. Andrews. — In *Julia E. Crane and her work* J. Lathrop Mathews illustra l'attività di Miss Crane come insegnante di musica ai fanciulli. — Ira Gale Tompkins continua il suo studio interessante *Shakespeare*

Digitized by Google

and Music. — *Robert Schumann's Song-cycles* di Maurice Arouson, articolo interessante relativamente all'influenza di alcuni lirici tedeschi sulla musica di Schumann. — *Music in Syracuse University,* notizie di Pauline Jennings. — E. De Schoultz-Adaïewsky tratta il noto della « berceuse » popolare, in *Popular cradle songs.* — W. S. B. Mathews pubblica una recensione sull'oratorio *Isaiah* di Willard Patten (Minneapolis, Minnesota). — *Editorial bric-à-brac.* — *Reminiscences of Campanini and Castelmary,* interessante articolo di L. G. Gottschalk. — *John Barrington, Ir.* di Émile L. Atherton (Continuazione). — *Ten evenings with great composers* (R. Schumann). — *Things here and there.* — *Answers to correspondents.* — *Reviews and notices.*

Aprile. — *The boy Hans von Buelow as seen in his letters:* Egbert Swaine trae dal volume di lettere di Bülow quanto gli occorre per descrivere il carattere e la personalità artistica del grande pianista. — *John Barrington, Ir.* (Continuazione). — *Interview with Mr. David Bispham* (il famoso baritono americano). — In *Local English opera,* Fr. W. Root incita a promuovere l'opera inglese. — *A suggestion for american composers:* consigli pratici sull'uso dell'orchestra, di E. Hall Pierce. — S. Henry Thircker presenta alcuni distinti artisti americani in *Some New York musicians.* — S. Huntington Hooker descrive l'*organo enarmonico* inventato da Joseph Alley. — *Modern cromatic harmony* è il titolo di un buon articolo sull'armonizzazione moderna, di Hauer A. Norris. — *Mr. J. D. Mehan upon school and Chorus singing:* molto istruttivo sull'insegnamento corale. — *Mr. Otto Lohse.* — R. H. Stetson in: *Piano Tone-color from a physical and psycological standpoint,* tratta di effetti musicali che si ottengono nel pianoforte colla distinzione ed associazione meccanica de' coloriti. — *Editorial bric-à-brac.* — *Two american tone poems,* di M. Benedict, interessante. — *Things here and there.* — *Reviews and notices.* — Etc.

Maggio. — *On popularising Bach* è intitolato un articolo di Edward Dickinson che tratta dei mezzi per estendere la conoscenza vera delle opere di Seb. Bach. — *Philip and Constance,* novella di W. S. Harwood. — E. De Schoultz Adaïewsky continua il suo studio: *Popular cradle songs.* — *The musical consciousness:* interessante ricerca scientifica di Henry M. Davies sulle impressioni musicali, la loro portata estetica e la facoltà di produrle. — Sulla utilità del laringoscopio e sulla produzione della voce discute Kavleton Hackett in: *The laringoscope in Singing.* — *John Barrington, Ir.* (Continuazione). — *Johannes Brahms: His individuality and place in art. A Symposium* è il titolo sotto il quale l'editore della *Music* ha pubblicato le risposte di noti musicisti ai quali furono formulate varie questioni intorno all'arte di Brahms e alla sua durata. — *Editorial bric-à-brac.* — *The singing boys of Luca della Robbia,* illustrazione di Florence Everham (Continuazione). — Emil Liebling espone alcune note esplicative intorno al *Prelude Opus 52 N. 3 by Saint-Saëns.* — *Music in Shakespeare* by Ira Gale Tompkins (Continuazione). — *Music in the public schools,* di J. L. Mathews. — *Things here and there.* — Etc.

Giugno. — Norbert Boyerson pubblica alcune notizie sulla vita di *Jean Philippe Rameau.* — *Interview with Mr. Clarence Eddy,* curiose notizie in fascio redatte a scopo professionale. — Arthur C. G. Weld in *The first grand opera* rifà la storia della *Dafne* di Jacopo Peri, ripetendo cose note a tutti, anche

Digitized by Google

in Italia. — Emil Liebling espone alcune note esplicative sul *Finale from sonata opus 35* by Chopin. — *John Barrington, Ir.* (Continuazione). — *The musical consciousness* by Henry M. Davies (Continuazione). — *The young russian school*, noti schizzi biografici di A. Pougin. — Harold E. Knapp nell'articolo: *How to teach the violin pupil to play vith a springing bow*, comunica interessanti e giudiziose osservazioni sulla maniera d'insegnare a suonare col violino lo *staccato* o *spiccato* ecc. — *A Pilgrimage to Beethoven*, traduzione di un piccolo e vecchio scritto di Wagner. — In *Noteworty personalities* ci vengono presentate alcune personalità della critica, della musica, della scuola, ecc. americane. — *Editorial bric-à-brac.* — *Things here and there.* — Etc.

The Musical Times (Londra).

Aprile. — *Victorian Music. IV. Church Music:* Joseph Bennet tratta del progresso della musica religiosa durante il regno della Regina Vittoria. — *From my Study*, una rubrica sempre interessante pei bibliofili. — In *Musicians quarrels* si ricordano alcune note questioni tra virtuosi e maestri di musica: sempre a un modo questo *genus irritabile vatum.* — *Facts, rumours and remarks.* — *Reviews.* — Musica.

Maggio. — *Johannes Brahms:* schizzi biografici. — Joseph Bennet al capitolo *Victorian Music* continua a trattare l'argomento della musica sacra durante il regno della Regina Vittoria. — In *From my Study*, interessante rivista retrospettiva sulla *Music at the Queen's coronation.* — *Facts, rumours and remarks.* — *News of concerts, theatres*, etc. — *Reviews.* — Musica.

Giugno. — *The Queen as musician* è intitolato un bellissimo articolo il quale in sostanza è la traduzione di una lettera di Mendelssohn scritta a sua madre, in cui egli narra le particolarità di una sua visita fatta a Buckingham Palace il 9 luglio 1842. Ciò che egli narra è tutt'affatto attraente. — *Victorian Music. VI. Opera:* Joseph Bennet continua l'argomento come ai fascicoli precedenti. — Nella rubrica *From my Study* interessanti capitoli: *Music and the Queen marriage, A coronation muddle, Royal Marriage Lays.* — *Facts, rumours and remarks.* — *Church.* — *Organ.* — *Concerts.* — *Theatres News.* — *Reviews.* — Musica.

The Strand Musical Magazine (Londra).

Aprile. — *Madame Alice Gomez.* — *The royal Military School of Music at Kueller Hall:* è un'importante rassegna dell'ordinamento di questo istituto unico nel suo genere, dovuta a G. F. Ogilvie. — *Mr. Ivan Laryll.* — *The Stradivarius*, novella. — Musica.

Giugno. — *Music during the Victorian age:* Arthur Hervey in un ingegnoso articolo trova modo di caratterizzare l'opera di ogni grande musicista nel periodo di sessant'anni. L'Italia offre due nomi: Rossini e Verdi. — Musica.

The World's Musical Life (Londra).

(Giornale musicale di varietà, con supplemento: « *Musical Home* », che contiene vari pezzi di musica).

Digitized by Google

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Milano.** *R. Conservatorio.* — Col 1° maggio p. p. per decreto reale è stato trasferito in qualità di Direttore il maestro Cav. Giuseppe Gallignani, già Direttore del R. Conservatorio di musica a Parma. — Questa nomina, nel mondo ufficiale dell'Istituto milanese, ha sollevato molte discussioni passionate. Noi però crediamo che S. E. il Ministro della P. I. abbia avuto la mano assai felice nella scelta; chè al Conservatorio di Milano era sentito il bisogno di un direttore giovane, energico, attivo, intraprendente e dotato di esperienza.

*** **Palermo.** *R. Conservatorio di Musica.* — Lascito Bonerba. — È aperto un concorso per un *Oratorio* per soli cori e orchestra, a cui possono prender parte tutti i maestri che siano stati alunni a posto gratuito nel Conservatorio.

Premio L. 1000.

Termine di presentazione 15 marzo 1898.

*** **Parma.** *R. Conservatorio di Musica.* — È aperto il concorso per titolo al posto di direttore del R. Conservatorio di Parma, con l'annuo stipendio di L. 6000 oltre l'alloggio. La Commissione esaminatrice sarà nominata dal Ministro della pubblica istruzione. Il concorso scade il 31 luglio.

Il numero attuale degli allievi è di 132, dei quali 56 della provincia e 76 d'altre parti d'Italia. Da quando assunse la direzione il M.° Gallignani, cioè dal 1892, il numero degli allievi si è raddoppiato.

*** Il M.° Arnaldo Galliera è stato nominato Professore d'Organo, in luogo del Mattioli, passato al Liceo di Pesaro.

*** La Società dei Concerti del R. Conservatorio è entrata trionfalmente nel terzo anno di vita con 250 soci. Nel primo concerto i Professori del Conservatorio: Ficcarelli, pianista; Franzoni, violinista e il violoncellista Pezzani hanno eseguito un *trio* di Mendelssohn e uno di Goldmark. Il Ficcarelli ha suonato le variazioni di Fishhoff unitamente alla sua allieva Coggiola. Questa ha pure suonato il *Quintetto* di Rubinstein per pianoforte e strumenti a fiato coi Professori Cassani, Cristoforetti, Trapani e Dosi. — Nel secondo concerto il pianista Mugellini

Digitized by Google

di Bologna ha fatto sentire una sua *sonata* per pianoforte e violino e diverse composizioni di Chopin, Schumann e Martucci. — Nel terzo concerto il celebre *Quartetto Rosé* di Vienna ha interpretato musica di Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn e Grieg. — I soci poterono fruire altresì di una splendida Conferenza di Giacosa, recatosi qui appositamente.

*** **Napoli.** *R. Conservatorio.* — Il M.° Cotrufo è stato nominato Professore d'Organo e di Canto corale, in seguito a concorso.

*** **Bologna.** *Liceo Musicale.* — La signorina Rosina Bechis, dopo aver ottenuto l'iscrizione nell'albo della R. Accademia filarmonica di Bologna come pianista e violinista, ottenne il diploma a *pieni voti* al liceo musicale.

*** La direzione del Conservatorio Nazionale di Musica di Nuova-York è stata affidata al Direttore d'Orchestra Fritz Scheel, artista d'origine tedesca.

Opere nuove e Concerti.

*** Alla *Fenice* di Venezia si è rappresentata per la prima volta, la sera del 7 maggio 1897, l'opera *La Bohème* di R. Leoncavallo (1).

---

(1) Non spenderemo molte parole per dire dell'esito di questo nuovo lavoro ..... melodrammatico. Esso è stato così modesto d'apparenza e così mediocre in realtà, da giustificare appieno il riserbo della *Rivista Musicale*. E non vale ad imprimere il suggello della serietà e della consistenza ad un'opera d'arte, non vale il fatto di un pranzo luculliano offerto dalla stampa viennese al nuovo rumorose trionfatore; non vale la ricerca che i teatri stranieri vanno facendo di questa *Bohème* come di altre. Per noi, la gara a cui si abbandonano taluni dei giovani compositori italiani correndo in lungo ed in largo l'Europa, in cerca d'applausi e di cene — noncuranti al contrario di creare delle opere d'arte le quali, oltre che dirsi veramente e modernamente italiane, riescano, per le loro qualità intrinseche, a dare affidamento di poter resistere per anni in mezzo alla febbrile e morbosa invadenza di sempre nuove ed abborracciate creazioni — è spettacolo triste e doloroso. Inquantochè, preoccupati di creare attorno a sè un clamore fittizio, nell'arte cui dànno vita non v'ha più ombra di sincerità. E l'opera d'arte vitale, organica non nascerà mai da un equivoco di concezione e di sentimento.

Ciò premesso, sarebbe inutile ogni nostra ulteriore considerazione, se anche per altri lavori pur divenuti *celebri* e dati in pasto alla morbosa aspettazione del pubblico italiano — reso oramai tetragono innanzi a forti e robuste creazioni, quali ad esempio l'ultimo capolavoro del venerando vecchio di Busseto — la *Rivista Musicale* ha creduto seguire il più assoluto riserbo.

Ma l'esecuzione della *Bohème* del maestro Leoncavallo assumeva un'importanza nuova per le circostanze e per l'ambiente in cui veniva data. Facciamone dunque parola.

Stando alle lettere di ringraziamento inviate dal maestro napoletano al suo Direttore d'orchestra ed alla Presidenza del Teatro La Fenice, egli gloriosamente intuona l'inno del *trionfo* ed il canto di *vittoria!* E se con tanta modestia — da far proprio riscontro al contegno dell'illustre maestro che ad ottant'anni presentava al pubblico il suo *Falstaff* — il signor Leoncavallo si proclama *trionfante* e *vittorioso*, chi sarà in questo caso lo *sconfitto* ed il *prigioniero?* Ah, ne sembra di sentir rispondere che le vittime, in una simile gara di ambizioni e di interessi, siano state il buon senso del pubblico e la dignità dell'arte!

Intanto facciamo anche questa riflessione. Senza l'ultima creazione di Verdi, queste commedie musicali, che oggi pullulano dappertutto, non sarebbero neppur balenate alla mente dei loro autori. Ed è infatti delle nature deboli ed incerte questa morbosa mania dell'imitazione e del plagio. Mancanti di omeri per sostenere il peso di un edifizio nuovo dalle fondamenta, si dànno senz'altro ad imitare, ben sicuri di raggiungere con maggiore sollecitudine il loro scopo: il successo clamoroso, sia pur volgare. E come il morbo mascagniano lasciò traccie — per puro spirito industriale — tanto dolorose per l'arte italiana, oggi nuovi imitatori si dànno a parodiare il vegliardo di S. Agata, con la stessa indifferenza con la quale anni sono avrebbero fatto la più ampia professione di fede wagneriana.

Digitized by Google

*** A Parigi, il 1° aprile, ricominciò la serie annuale dei concerti della Società degli istrumenti antichi, composta degli strumentisti Diémer, Delsart, van Waefelghem e Grillet, con un eccellente programma comprendente musica di Rameau, Couperin, G.-S. Bach, Carissimi, Hændel, Pergolesi, Telemann, Lulli, Lotti, Chédeville, Dandrieu.

*** Al Teatro d'Arte di Bruxelles nella settimana santa si eseguì, tra l'altro, un *Trittico sinfonico* di Giovanni Blockx, diviso nei tre quadri: *Il dì dei morti, Natale, Pasqua.* Fu assai bene accolto.

*** Il Concerto Colonne (Parigi) del Venerdì Santo fu tutto occupato da una specie di riassunto della Trilogia di Wagner, ed in tre ore si trovò modo di stillare per estratto l'« Oro del Reno », la « Walkyria », « Sigfrido » ed il « Crepuscolo degli Dei ». Questa volta è davvero il caso di unirci allo sdegno antiwagneriano del Ménestrel, perchè, a parte la scelta ben poco adatta per l'occasione, l'abitudine invalsa, specialmente nei concerti di Parigi e di Bruxelles, non

---

La *Bohème* di Leoncavallo è piaciuta però soltanto a quella frazione di pubblico che, giunta ben preparata dalla Galleria milanese, aveva la consegna d'applaudire.

Ostilità non ve ne furono: anzi, una parte di pubblico si abbandonò con entusiasmo ad applausi clamorosi quanto vuoti ed inutili; ma nella parte sana degli spettatori dominò sempre l'indifferenza. Questo per essere esatti!

Quantunque alcuni giornali ed alcuni critici si siano dato molto da fare per inneggiare al *grande successo* del *poderoso lavoro;* sebbene parecchi di questi lincei, che anni addietro non avrebbero osato ascoltare due battute che non fossero di Wagner, abbiano trasmesso ai quattro venti le notizie più mirabolanti, la *Bohème* di Leoncavallo ha ottenuto un successo pari a quelli ormai sepolti dei *Medici* e di *Chatterton*. Questa e non altra la verità, che il tempo si darà cura di suffragare.

Le chiamate tuttavia, cioè le comparse dell'autore alla ribalta, furono numerosissime. Ma chi usa oramai di contarle? E quale importanza si può attribuire ad esse, nel successo di un'opera d'arte?

Il libretto della *Bohème* a tutta prima appare ricco di situazioni, quantunque i versi qualche volta si facciano perdonare la loro mediocrità. Ma non è che una apparenza questa delle buone situazioni drammatiche; poichè per giungere ad esse è mestieri attraversare un'azione rallentata, nel suo tardo e faticoso sviluppo, da inutili episodî melodrammatici, cercati e voluti per offrire materia al compositore di dettare il *pezzo*.

La musica nei primi due atti sembra briosa e scorrevole, ma sovente anche banale. Le idee, lo stile, l'istrumentale non sono che un raffazzonamento di brani wagneriani, ponchielliani e mascagniani; il tutto circoscritto in un quadro come i piccoli dadi de' giuochi froebeliani. Fra mezzo a questo *caos* di stili e di condotta rimane impressa la *Romanza* di *Marcello* nel terzo atto, per la sua forma arruffata, per le modulazioni inconcepibili nella loro ingenuità puerile e per lo strumentale semplicemente primitivo.

Così si ricorda sovente la *Canzone* di *Musetta* dal ritmo volgare; il chiassoso ed ampolloso *Inno della Bohème*, il prolisso finale secondo con la scena della baruffa, i cui modelli, dai *Meistersinger* e da *Falstaff*, non sono rimasti certamente offuscati dal nuovo venuto.

E bisognerebbe chiedere ancora al maestro Leoncavallo se non si è accorto della reminiscenza così sfacciata del *Preludio* al *Tristano* nel suo *Preludio* al terzo atto della *Bohème*. È vero che tale è il sistema — diremo così — la maniera prediletta anche nei *Medici*, dal maestro napoletano. Senonchè stavolta egli ha avvicinato uno squarcio wagneriano ad altro che ricorda il Mascagni dei *Rantzau*, in modo tanto grotto da giustificare la sorpresa di ognuno.

Ma l'autore dei *Pagliacci* può rispondere *vittoriosamente* a noi ch'egli è il *trionfatore*. La *Rivista Musicale* però pensa ancora che l'arte italiana, fortunatamente, ha un grande e bello avvenire innanzi a sè. E questo avvenire di arte pura non si esplicherà certamente per opera di chi mendica volgarmente le soddisfazioni più banali del momento, sfruttando la morbosità del pubblico. Gli applausi delle donnine galanti che ascoltano la musica ciarlando e gustando dolci profumati: le acclamazioni dei *gommeux* aristocratici, rammolliti in una precoce senilità, segnano oramai il crepuscolo di quell'arte ch'è mezzo puro e semplice per procurarsi dei facili successi. G. T.

Digitized by Google

di eseguire soltanto i pezzi puramente orchestrali delle opere di Wagner, ma di ridur queste in frammenti o di eseguire magari degli atti intieri con cantanti in *redingote* ed in toeletta di serata, non solo è ridicolo, ma diventa addirittura, a nostro modo di vedere, uno sconcio artistico ed un'offesa alle teorie del Maestro.

*** Al Teatro Municipale di Ausburgo, lo scorso aprile, si eseguì con successo l'opera inedita *Aquola* di K.-J. Schwab.

*** A Mannheim ottenne grande successo l'opera nuova in tre atti, *Gernot*, di Eugenio d'Albert.

*** A Parigi, la scorsa primavera, i celebri concertisti Raoul Pugno ed Ysaye hanno continuato in una seconda serie di quattro concerti il ciclo di esecuzioni incominciato l'anno passato sulla *Sonata antica e moderna per piano e violino*, con splendidi programmi includenti le opere maggiori dei classici.

*** A Bonn, nella casa Beethoven, si tenne dal 23 al 27 maggio un grande *festival* di musica da camera in onore di Beethoven e di Brahms in pari tempo, con esecuzione di musica esclusivamente di questi due compositori.

*** Al Teatro Reale di Dresda ottenne ottimo successo la nuova opera in tre atti di Antonio Rückauf, *La figlia del vallone delle rose*.

*** Per le feste Vittoriane di Londra, Arturo Sullivan ha scritto la musica di un ballo intitolato: *Vittoria e la felice Inghilterra*, del quale il pezzo migliore sembra che sia l'immancabile inno nazionale: *God save the Queen!*

*** Al Teatro d'Opera di Amburgo si sta già preparando la rappresentazione (che avrà luogo verso l'aprile dell'anno venturo) del dramma lirico *Gaea*, che forma un grandioso ciclo di molte serate, e di cui autore (del testo e della musica) è Adalberto v. Goldschmidt.

*** G. Ricordi & C. editori hanno dato incarico per nuove Opere ai signori Maestri:

Alfano Frank (libretto di Luigi Illica);
Floridia Pietro (libretto di L. Illica e P. Floridia);
Franchetti Alberto (libretto da destinarsi);
Leoni Franco (libretto di William Boosey);
Valente Vincenzo (libretto di Luigi Illica e Salvatore di Giacomo);

e preavvisano per le future stagioni teatrali le seguenti Opere nuove:

Mascagni Pietro, *Iris* (libretto di L. Illica);
Puccini Giacomo, *Tosca* (libretto di V. Sardou, G. Giacosa, L. Illica).

Il Maestro Giacomo Puccini accettò inoltre l'incarico per un'altra Opera.

Concorsi.

*** La Giurìa del Concorso Cressent di Parigi, composta dei signori Th. Dubois, presidente, Victorin Joncières, Charles Lefebvre, Charles Lenepveu e Henri Maréchal, ha decretato due premi: uno allo spartito in due atti: *L'amour à la Bastille*, scritto dal signor Henri Hirschmann su libretto di Augé de Lassus; l'altro allo spartito pure in due atti: *Roudra*, di cui è autore il signor Léon Honnoré, che lo ha scritto su poema di Saint-Luth. Il primo, dicesi, sarà rappresentato all'Opéra-Comique, il secondo all'Opéra. I due giovani vincitori avevano già ottenuto precedentemente il Premio Rossini.

Digitized by Google

Musica Sacra.

*** Si è costituita in Roma la *Società di San Gregorio Magno* fra i maestri ed esecutori di musica sacra romani. Essa ha iniziato felicemente ed opportunamente la serie delle sue esecuzioni con un *Concerto corale di musica religiosa* diretto dal maestro Ernesto Boezi. Detto Concerto ebbe luogo il 13 maggio nella Chiesa di San Luigi dei Francesi, e comprendeva composizioni di Josquin des Prés (1450-1521), Pier Luigi da Palestrina (1526-1594), Tommaso Ludovico da Vittoria (1540-1608), Nanino Gio.-Maria (1545-1607), Biordi Giovanni (1670-1730), Bach G.-S. (1685-1750).

L'esito felicissimo dell'importante Concerto dà a sperare assai per l'avvenire della musica sacra in Roma.

*** Le feste pel Centenario Ambrosiano, celebrate nella metropolitana milanese dal 14 al 16 maggio, offersero occasione al Direttore della Cappella Musicale, M.° Salvatore Gallotti, di approntare programmi interessantissimi di musica sacra antica e moderna. Notiamo un *Gloria* a 6 voci di Anerio, un *Credo* a 4 voci di Orlando Lasso, un *Sanctus* di Palestrina, un'*Antifona* a 3 voci di G. S. Bach. Il maggiore interesse però fu per la « Messa solenne » *in honorem S. Ambrosii* a 8 parti reali, dovuta allo stesso maestro Gallotti. Apparve questa un'opera veramente notevole per elevatezza di stile, per sapienza di condotta contrappuntistica, per felicità di idee melodiche. Appartiene al genere in cui emersero i compositori bolognesi, milanesi e romani al principio del secolo XVIII: cioè alla scuola dei fughisti più celebri i quali con molta cura portarono la forma al più alto grado di perfezione e di artifizio. Il Gallotti tuttavia seppe dare all'opera propria un'impronta moderna e personale, conquistando d'un tratto, fra i compositori di musica sacra d'oggigiorno, un posto considerevole.

*** Fra le composizioni più notevoli eseguite dalla Cappella Antoniana di Padova nel II° Saggio dato nella Sala dei Concerti della Scuola, il 30 maggio, sono a notarsi il *Cantico di S. Antonio* di Edgar Tinel, la II^a^ Serie delle *Canzoncine sacre* di Tartini, ed un magnifico *Mottetto* « Si consurgis quasi aurora » di Benedetto Vinaccesi.

La stessa Cappella, il 27 giugno, per prima in Italia, interpretava lo splendido *Sanctus* a 4 voci della *Messa in Do min.* (Op. 147) di R. Schumann, e *Kyrie* e *Agnus Dei* della « Messa di S. Giordano » di Giovanni Evangelista Habert.

Wagneriana.

*** Ecco la distribuzione delle parti per la prossima stagione di Bayreuth.

Direttori d'Orchestra: Richter, Mottl, A. Seidl e S. Wagner. — Richter e Wagner dirigeranno i *Nibelungi*, Mottl e Seidl il *Parsifal*.

Le parti dei *Nibelungi* sono così distribuite:

Brunnhilde, Ellen Gullbranson; *Sieglinde*, Rosa Sucher; *Fricka*, Brema; *Erda* e *Waltraute*, Schumann-Heinke; *Gutrune*, Reuss; *Freya*, Weed; *Siegfried*, Burgstaller e Gruning; *Wotan*, Perron e Van Rooy; *Siegmund*, Gruning e Vogl; *Loge*, Vogl; *Alberich*, Friedrichs; *Mime*, Breuer; *Hagen*, Greef; *Fafner*, Elm-

Digitized by Google

blad; *Fasolt*, Wachter; *Gunther*, Stury; *Hunding*, Greeff; *Donner*, Bucksath; *Froh*, Burgstaller e Ankenbrank. Le *figlie del Reno, norne e walkyrie*, Von Artner, Geller-Walter, Gleiss, Schumann-Heink, Hieser, Kempees, Materna, Pazofsky, Plaichinger, Weed.

Le parti del *Parsifal* sono così distribuite:

Kundry, Brema e Von Mildenburg; *Parsifal*, Van Dyck e Gruning; *Gurnemanz*, Grengg e Wachter; *Amfortas*, Perron e Van Rooy; *Klingsor*, Friedrichs e Stury; *Titurel*, Fenten.

*** Per le rappresentazioni di Monaco vedi nella rubrica *Varia*.

*** Il *Parsifal* avrà, la sera del 19 agosto, nella *Festspielhaus* di Bayreuth, la sua 100ª rappresentazione.

*** Programma del Concerto eseguito al Teatro Comunale di Bologna, il 27 maggio, per cura della *Società Wagneriana*, Sezione Bolognese:

I.

1. *Ouverture* dell'« Olandese Volante ».
2. *Scena II, atto II* del « Tristano ed Isotta » (*) (**) (***).

II.

3. *Preludio* dei « Maestri Cantori di Norimberga ».
4. *Preludio* del « Lohengrin ».
5. *Cavalcata* nel III atto della « Walkyria ».

(*) *Isotta* — Signorina Maria De Macchi.
(**) *Tristano* — Signor Giuseppe Borgatti.
(***) Voce interna di *Brangania* — Signorina Caterina Frigieri.
Direttore: Giuseppe Martucci. — 100 Professori d'orchestra.

Nuove Pubblicazioni.

*** L'assemblea generale dell'Associazione dei musicisti tedeschi a Mannheim ha deciso d'intraprendere la pubblicazione d'un'edizione completa e riveduta delle opere di Franz Liszt, della quale sarà editrice la Casa Breitkopf & Hærtel.

Varie.

*** Una macchina per copiare la musica fu recentemente inventata da un Americano. L'apparenza esterna della macchina è quella della macchina da scrivere usuale, ma il meccanismo interno è più complicato. La macchina ha 42 tasti e l'impiego non richiede nessuna conoscenza di musica.

*** Il *Quintetto Romano*, che prende nome dal suo fondatore, il giovane e valente pianista Luigi Gulli, dopo il viaggio in Norvegia ed in Germania, s'è presentato al pubblico parigino nelle Sale del Palazzo dell'Industria e nel *Salon* del *Figaro*. Il successo è stato assai lusinghiero ed onorifico per l'arte italiana.

*** Monaco 1897 (agosto-settembre). — Kgl. Hof National-Theater e Kgl. Residenz-Theater.

Digitized by Google

Rappresentazioni delle Opere di Riccardo Wagner: *Riensi* — *L'Olandese Volante* — *Tannhäuser* — *Lohengrin* — *Tristano e Isotta* — *I Maestri Cantori di Norimberga*;

e delle opere di W. A. Mozart: *Idomeneo* — *Il Ratto del Serraglio* — *Le Nozze di Figaro* — *Don Giovanni* — *Così fan tutte.*

Domenica	1	agosto:	*Idomeneo.*
Martedì	3	»	*L'Olandese Volante.*
Mercoledì	4	»	*Il Ratto del Serraglio* (Kgl. Residenz-Theater).
Giovedì	5	»	*Tristano e Isotta.*
Sabato	7	»	*Le Nozze di Figaro* (Kgl. Residenz-Theater).
Domenica	8	»	*I Maestri Cantori di Norimberga.*
Martedì	10	»	*Riensi.*
Mercoledì	11	»	*Così fan tutte* (Kgl. Residenz-Theater).
Giovedì	12	»	*Tristano e Isotta.*
Sabato	14	»	*Don Giovanni* (Kgl. Residenz-Theater).
Domenica	15	»	*I Maestri Cantori di Norimberga.*
Martedì	17	»	*Idomeneo.*
Mercoledì	18	»	*Il Ratto del Serraglio* (Kgl. Residenz-Theater).
Giovedì	19	»	*Tristano e Isotta.*
Sabato	21	»	*Le Nozze di Figaro* (Kgl. Residenz-Theater).
Domenica	22	»	*I Maestri Cantori di Norimberga.*
Martedì	24	»	*Lohengrin.*
Mercoledì	25	»	*Così fan tutte* (Kgl. Residenz-Theater).
Giovedì	26	»	*Tristano e Isotta.*
Sabato	28	»	*Don Giovanni* (Kgl. Residenz-Theater).
Domenica	29	»	*I Maestri Cantori di Norimberga.*
Martedì	31	»	*Tannhäuser.*
Mercoledì	1	settembre:	*Le Nozze di Figaro* (Kgl. Residenz-Theater).
Giovedì	2	»	*Riensi.*
Sabato	4	»	*Don Giovanni* (Kgl. Residenz-Theater).
Domenica	5	»	*Tristano e Isotta.*
Martedì	7	»	*L'Olandese Volante.*
Mercoledì	8	»	*Il Ratto del Serraglio* (Kgl. Residenz-Theater).
Giovedì	9	»	*Lohengrin.*
Sabato	11	»	*Così fan tutte* (Kgl. Residenz-Theeter).
Domenica	12	»	*I Maestri Cantori di Norimberga.*
Martedì	14	»	*Tannhäuser.*

I nomi degli artisti di Monaco e stranieri che prenderanno parte a queste rappresentazioni saranno pubblicati in altro programma.

Kgl. Hoftheater-Intendans: Ernst Possart.

*** Alla Queen's Hall di Londra, eseguito dal *Walenn Quartet*, ha riportato una felice accoglienza il *Trio in Re minore* per piano, violino e violoncello, di Enrico Bossi.

Lo stesso splendido componimento venne ripetuto anche dalla *Società dei Concerti* a Madrid.

Digitized by Google

*** Il 230mo Concerto della *Riedel-Verein* di Lipsia, tenuto nella storica Thomaskirche, il 25 maggio, comprendeva varie composizioni di Enrico Bossi. Notiamo il *Chant du Soir* per organo, un *Sanctus* e *Benedictus* a voci sole, la parafrasi del Salmo *Cantate Domino* per coro ed organo.

*** Le manifestazioni favorevoli alla giovane arte musicale italiana, che si ispira alle più nobili tradizioni, in questi ultimi tempi vanno aumentando considerevolmente. A Dublino, nella sala della R. Università, si è eseguito per la prima volta la Cantata del maestro Michele Esposito intitolata *Deirdre:* Cantata che era stata prescelta e premiata in seguito a concorso indetto dalla R. Accademia Irlandese. Il successo fu grandissimo.

Necrologie.

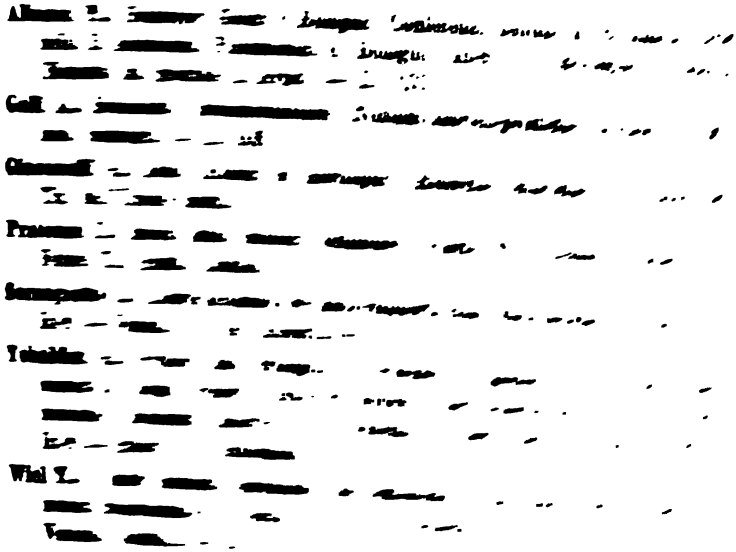
*** A Roma, all'età di 82 anni, morì Salvatore Meluzzi, maestro della basilica patriarcale di S. Pietro in Vaticano, e che fino al 1853 era stato direttore della Cappella Giulia. Era stimato compositore di musica sacra ed organista.

*** L'illustre organista inglese W. L. Best morì a Liverpool, lo scorso maggio, a 71 anni. Nacque a Carlisle nel 1826 e già all'età di 14 anni gli venne offerto il posto d'organista alla Cappella di Pembroke a Liverpool. Era l'organista più reputato dell'Inghilterra, e come tale chiamato a collaudare i principali organi di Londra, e perfino quello di Sidney in Australia, il più grande strumento del mondo. Oltre a composizioni proprie, lasciò pure riputate edizioni di organisti classici.

Digitized by Google

ELENCO DEI LIBRI

ITALIAN



Digitized by Google

Hesselgren F., *De la gamme musicale. Étude critique des gammes tempérées et de la gamme naturelle.* In-8°. — Torino. Roux. — L. 1.

Houdard G., *L'art dit Grégorien d'après la notation neumatique. Étude préliminaire.* In-8° jésus. — Paris. Fischbacher. — Frs 2,50.

Imbert H., *Profils d'artistes contemporains (Alexis de Castillon — Paul Lacombe — Charles Lefebvre — Jules Massenet — Antoine Rubinstein — Édouard Schuré).* In-8. — Paris. Fischbacher. — Frs 6.

Kufferath M., *Les abus de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.* — Bruxelles. Office central. — Frs 1.

Lavignac A., *Le voyage artistique à Bayreuth* (avec nombreuses figures et 280 exemples en musique). In-12. — Paris. Delagrave. — Frs 5.

Monod G., *Portraits et Souvenirs* (avec deux chapitres contenant: *Bayreuth en 1876 — Le jubilée des « Nibelungen »*). In-18°. — Paris. Calmann Lévy. — Frs 3,50.

Nerthal, *« L'Anneau du Nibelung ». L'or dans un drame wagnérien.* In-12. — Paris. Charles. — Frs 2.

Radet E., *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien.* — Paris. Lemercier. — Frs 5.

Vivier A., *Éléments d'acoustique musicale.* In-8°. — Bruxelles. Lumay-Vivier. — Frs 2.

TEDESCHI

Bielfeld A., *Die Formen in der Zither-musik. Monographische Skizze.* In-8°. — Tölz. Fiedler.

Challier E., *Katalog der Gelegenheits-Musik.* Ein classificirtes Verzeichniss v. Compositionen f. Gelegenheiten aller Art der Vocal- u. Instrumental-Musik in den verschiedensten Besetzgn. In-4°. — Giessen. Challier.

Hauptner T., *Aussprache u. Vortrag beim Gesange m. Berücksicht der neuesten wissenschaftlichen Forschungen auf diesem Gebiete.* Ein Suppl. zu des Verf. « Ausbildg. der Stimme ». 2 Aufl. Gr. 4°. — Leipzig. Eulenburg.

Jacobsthal G., *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche.* In-8°. — Berlin. Springer.

Kennedy H., *Die Zither in der Vergangenheit, Gegenwart u. Zukunft.* Eine litterarisch-krit. Studie üb. das Instrument u. seine musikal. Verhältnisse. Mit Federzeichngn. v. demselben. In-8°. — Tölz. Fiedler.

Motta J. da, *Zur Einführung in Richard Wagner's Bühnenweihfestspiel « Parsifal ». Uebersicht des Sagenstoffes, Geschichte der Entstehg. des Dramas.* Gr. 8°. — Bayreuth. Niehrenheim.

Musikführer, der. Gemeinverständliche Erläutergn. Hervorrag. Werke aus dem Gebiete der Instrumental- u. Vocal-musik. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Red. v. A. Morin. Nr. 61-84, 84/85, 86, 87, 87/88, 89-115, 117, 117/118, 126 u. 127. — Frankfurt a. M. Bechhold.

Digitized by Google

Piel P., *Laudate Dominum.* Orgelbegleitung zu den wechselnden Messgesängen der vorzüglichsten Feste des Kirchenjahres u. den meistbenötigten steh. Choralgesängen vor, während u. nach der hl. Messe aus dem « Graduale Romanum u. dem Ordinarium Missae ». 2 Aufl. Gr. 4°. — Regensburg. Coppenrath.

Procházka R., *Arpeggien. Musikalisches aus alten u. neuen Tagen.* Gr. 8°. — Dresden. Damm.

Rösch F., *Musik-ästhetische Streitfragen. Streiflichter u. Schlagschatten zu den ausgewählten Schriften von Hans v. Bülow.* Ein krit. Waffengang. In-8°. — Leipzig. Hofmeister.

Schildknecht J., *Allerleichteste Begleitung zum « Ordinarium missae » f. Orgel od. Harmonium.* Zum kirchl. u. Unterrichts-Gebrauche bearb. Op. 34. Gr. 4°. — Regensburg. Coppenrath.

Schmetz P., *Die Harmonisierung des gregorianischen Choralgesanges.* Ein Handbuch zur Erlerng. der Choralbegleitg. Im Anschlusse an die röm. Chorbücher sowie an die method. Choralwerke v. D. Pothier u. P. Kienle f. den Schulgebrauch u. zum Selbststudium bearb. 2 Aufl. In-8°. — Düsseldorf. Schwann.

Scholz B., *Wohin treiben wir? Betrachtungen e. Musikers* (Aus « Beilage zur Allg. Zeitg. »). Gr. 8°. — Frankfurt a. M. Firnberg.

Schubert's F., *Werke.* Kritisch durchgesch. Gesammtausg. Revisionsbericht zur IX, XII, XV u. XXI Serie. Lex. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Verzeichniss der im J. 1896 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen m. Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordng. nebst systematisch geordneter Uebersicht. 45 Jahrg. od. 97 Reihe. 5 Jahrg. Gr. 8°. — Leipzig. Hofmeister.

Weber W., *Beethoven's « Missa solemnis ». Eine Studie.* Mit 71 Notenbeispielen (7 Taf.). Gr. 8°. — Augsburg. Schlosser.

Zur Abwehr Johannes Brahms u. die « Ungarischen Tänze ». In-8°. — Berlin. Simrock.

INGLESI

Culwick J., *The Distinctive Characteristics of Ancient Irish Melody: The Scales.* A Plea for Restoration and Preservation. Being a Lecture Read on Monday Evening 15th February 1897, before the National Library Society. In-8°. — Dublin. Ponsonby.

Gould S., *English Mintrelsie:* A National Monument of English Song. Collated and edit. with Notes and Historical Introductions. The Airs, in both Notations arranged by H. Fleetwood Sheppard. I. W. Bussell and W. H. Hopkinson. 8 vols. Vol. 7. In-4°. — Edinburgh. Jack.

Gregorian Music: An Outline of Musical Palaeography. Illust. by Facsimiles of ancient Manuscripts, by the Benedictines of Stawbrook. In-4°. — London. Art and Book C°.

Digitized by Google

Krehbiel H., *How to Listen to Music.* Hints and Suggestions to Untaught Lovers of the Art. Gr. 8°. — London. Murray.

Lewis T., *A Protest against the modern Development of Unmusical Tone, Organs, Church Bells, Pianofortes.* — London. Chiswick.

Lynd W., *A popular account of ancient musical Instruments and their Developments as illustrated by typical Examples in the Galpin Collection at Hatfield, Broad Oak, Essex.* In-12°. — London. Clarke.

Oakeley H., *Two inaugural Addresses on Music.* In-8°. — Edinburg. Thin.

Parry C., *The Evolution of the Art of Music* (The International Scientific Series). 2nd ed. Gr. 8°. — London. Trübner.

Pott F., *An introduction to the principles and practice of chanting in free rhythm and true antiphony, as embodied in the « Free rhythm psalter ».* In-8°. — Oxford. Univ. Press.

Reeves, *Musical Directory of Great Britain and Ireland for 1897.* Gr. 8°. — London. Reeves.

Sayle C., *In Praise of Music: An Anthology.* Gr. 8°. — London. Elliot Stock.

Söldene E., *My theatrical and musical recollections.* — New-York. Scribner.

Taylor J., *How to Sing at Sight from the Staff.* With an Introduction by W. H. Cummings. Gr. 8°. — London. Philip.

Vaylor F., *Technique and Expression in Pianoforte Playing.* — London. Novello.

Digitized by Google

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Barblan Otto, *Ode patriotique pour Soli, Chœur d'hommes et Orchestre* (Op. 7). Poème de Jules Cougnard. — Genève. Henn.

È lo spartito per canto e pianoforte della Cantata d'inaugurazione dell'Esposizione ginevrina: composizione scritta con slancio e curata nello stile.

Barjansky Adolf, *Sechs Klavierstücke* (Op. 10). — Leipzig. Breitkopf, Härtel.

N. 1. *Am Meere.* — 2. *Erinnerung.* — 3. *Wiegenlied.* — 4. *Scherzo.* — 5. *Glückliches Heim.* — 6. *Andacht.*

Cerne Titus, *Liturgia Sfîntului Joan Chrisostomul Imne și Respunsuri.*

Composizioni sacre a 4 voci pari, proprie alla liturgia slava, di valore artistico affatto insignificante.

Curtis S., *10 Pièces poétiques pour Piano* (Op. 3). — Gand. G. Beyer.

N. 1. *Légende.* — 2. *Valse Caprice.* — 3. *Humoreske.* — 4. *Le gondolier.* — 5. *Conte d'enfant.* — 6. *Scherzo.* — 7. *Rives du Nil.* — 8. *Chant cosaque.* — 9. *Lied.* — 10. *Le Rêve.*

Doret Gustave, *Sonnets païens* (Armand Silvestre). Chant et Piano. — Genève. Henn.

I sonetti sono sei: *Fleuris dans mon esprit, ô fleur de volupté — Je chanterai toujours — Je voudrais, quand tous deux — Comme un grand lac — O toi que je nommais — Je vais le cœur lasse.*

Ricordiamo l'elegante opuscolo ai lettori amanti della « nota moderna ». E moderno, senza essere scapigliato come il Debussy, si rivela il giovane e promettente musicista svizzero, nel sentimento come nella tecnica. Salvo il primo, alquanto sbiadito, gli altri sonetti dimostrano un artista personale, e vi è felicemente resa la sensualità dolorosa della poesia.

Foschini Gaetano F., *Pange Lingua* cum *Tantum ergo* ad tres voces viriles cum organo ad libitum (Op. 104). — Torino. Borriero.

Digitized by Google

Frank César, *Psaume CL pour Chœur, Orchestre et Orgue.* — Leipzig. Breitkopf, Härtel.

Annunciammo altra volta questa bella pagina postuma del Franck: ora è pubblicata la partitura d'orchestra.

Jaques-Dalcroze E., *Impromptu-Valse* pour Piano (Op. 8). — *Menuet* pour Piano (Op. 7). — *Sancho,* Comédie lyrique en 4 actes. « Ouverture » pour Piano à 4 mains, transcrite par J. Jemain. — Genève. Henn.

L'*Impromptu-Valse* è scritto nello stile, ormai fuor di moda, da *Salon;* lo stesso dicasi del *Menuet,* pagina d'una eleganza manierata, senza essere imitazione dell'antico. Ma non in questi pezzi è la misura dell'ingegno del Jaques-Dalcroze, bensì nell'*ouverture* dell'opera *Sancho.* Non conoscendo la commedia nè lo spartito intero, confessiamo che qualche cosa ci sfugge nella comprensione completa dell'opera d'arte, e non sappiamo se alcune forme contrappuntistiche furono dal compositore usate a scopo drammatico o puramente musicale. Sotto quest'ultimo aspetto ammiriamo senza reticenze il bel lavoro del sinfonista: qualche formola comune sfugge in confronto alla ricchezza dei ritmi e dell'elaborazione polifonica; e vorremmo fosse fatto conoscere al nostro pubblico come saggio della nuova scuola franco-svizzera, alla quale appartengono altre opere annunziate in questo elenco, inviatoci dalla Casa Henn.

Kahn Robert, *Zweite Sonate (A moll) für Violine und Clavier.* — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Sonata elegante di scrittura; ma sì nel primo come nel terzo tempo, d'effetto vivace, non trovasi molta novità d'idee: va tuttavia notato l'« Adagio » semplice ed espressivo.

Mirande Hippolyte, *Mizoën.* Légende de la Fée des neiges.

Ballade symphonique pour Soprano ou Ténor et Orchestre. Poème d'Émile Ducoin, traduction allemande de F. Vogt. Réduction pour Chant et Piano par l'auteur. — Genève. Henn.

Non se ne può dir male ed è musica scritta con intenzioni serie; ma dobbiam pur fare le nostre riserve sull'originalità delle idee, e, dato lo stile ancora indeciso, aspettiamo a pronunciarci sul compositore.

Morasca Benedetto. — Milano. G. Ricordi.

Op. 1. *Presso il mulino.* Romanza senza parole per P.forte.
» 2. *Presso il villaggio.* Poemetto per P.forte.
» 3. Serenata per P.forte.
» 4. *Érotique* (Poème érotique) per P.forte.
» 5. *Remember.* Pensiero per P.forte.
» 6. Tempo di Minuetto (Albumblatt) per P.forte.
» 7. *Ofelia* (Impressioni teatrali) per P.forte.

Polleri G. B., *Six études en forme de Fantaisies pour Piano* (2 fascicoli). Op. 8 (delle Opere per Piano). — Leipzig. Fritz Schuberth j.r.

L'unità di tecnica non è, data l'intenzione del compositore, rigorosa; l'opera

Digitized by Google

ottenne il primo premio al Concorso « Golinelli » della R. Accademia Musicale di Firenze e attesta della serietà artistica del Polleri.

Scharwenka Philipp, *Cinq Morceaux de Piano* (Op. 101).

1. Allegretto con spirito. — 2. Andante mosso. — 3. Allegro non troppo. — 4. Molto animato. — 5. Andante mesto.

Sitt Hans, *Concertino für Violine mit Begleitung des P.forte* (Op. 65). — Leipzig. E. Eulenburg.

Hans Sitt è autore di numerose composizioni per violino: a giudicare da questo saggio, la sua musica è leggerina, è di quella atta a deliziare lo stuolo dei dilettanti e che non domanda gran fantasia al compositore.

Zabeo Marco, *Raccolta postuma di composizioni musicali sacre e profane.* — Padova.

Dietro invito dell'ing. Antonio Zabeo, il nostro G. Tebaldini scelse e pubblicò queste composizioni; esse non dimostrano molta personalità, curano la melodia, quelle profane in ispecie sono scritte in uno stile più in voga altra volta, ma che oggi ancora conta fra noi numerosi cultori. — Diamo il contenuto del fascicolo:

Per Pianoforte:

Duettino. — Melodia breve.

Per Canto e Pianoforte:

« Che m'importa? ». — « E mi chiedi se t'amo? ».

Musica sacra:

Regina coeli, a due voci ed organo.
Al S. Cuore di Gesù. Inno ad una voce ed organo.
Benedicta sit Sancta Trinitas. Introito a 2 voci ed organo.
Cibavit nos. Postcommunio a 2 voci ed organo.
Ecce fidelis. Antifona ad una voce ed organo.
Cor Jesu. Mottetto a 2 voci ed organo.

Autori antichi.

Czerny Ch., *40 Études célèbres de la Vélocité* (Op. 299). — Pr. Fr. 3 net. — *24 Petites Études de la Vélocité* (Op. 636). — Pr. Fr. 2,50 net. — Nouvelle édition, revue et corrigée par Adolphe F. Wouters. — Bruxelles. J. B. Katto.

Poichè le antiche edizioni delle Opere di Czerny sono incomplete nelle indicazioni del meccanismo e più non rispondono alla tecnica moderna del pianoforte, noi raccomandiamo la presente, riveduta dall'egregio professore al R. Conservatorio di Bruxelles e del quale già altra volta apprezzammo la diligenza dimostrata in simili lavori. Anche per la nitidezza della stampa non vi è molto da desiderare.

Digitized by Google

Schubert Fr., *Melodie per una voce con accompagnamento di P.forte.* Testo italiano e tedesco; versione italiana di A. Schmidt-Serra. — Trieste. Carlo Schmidt.

Questa edizione fu già da noi annunziata; ora abbiamo ricevuto le seguenti melodie (Mezzo-Soprano o Baritono):

Op. 25. N. 15. *Gelosia ed orgoglio* (Eifersucht und Stolz).
» 52. » 4. *Ave Maria* (Hymne an die Jungfrau).
» 56. » 2. *Alla Lira* (An die Leyer).
» 58. » 3. *Il lamento della fanciulla* (Des Mädchens Klage).

Opere teatrali.

Lara I. de, *Moïna,* drame lyrique en deux actes de L. Gallet. — Paris. Choudens. — Frs 20.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

Digitized by Google

✦ MEMORIE ✦

La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII.

I.

È mia intenzione di scrivere intorno al carattere essenziale e all'importanza della musica istrumentale italiana de' tempi passati, desumendo l'uno e l'altra da un grande complesso di lavori, ma non è mio scopo di trattare diffusamente de' più celebrati maestri e delle loro opere. Di cenni storici, di notizie biografiche, purtroppo, io non mi posso, in tal caso, occupare. Anzi può darsi che il lettore non trovi un solo cenno intorno a maestri famosi o molto noti. In compenso egli saprà dell'opera di qualche compositore meno noto o sconosciuto affatto, quando essa sia caratteristica o meriti di essere rilevata e tolta da un ingiusto oblio. E però io cerco di mettere in luce qualche punto che, in proposito alla musica istrumentale italiana, la storia ha trascurato o non ha tenuto nel dovuto conto. Da molte proprietà caratteristiche, che io raccolgo esaminando una considerevole quantità di opere, di forme e di stili, io voglio che esca giusta, chiara e vera la importanza della nostra antica musica istrumentale; voglio richiamare l'attenzione dei musicisti sopra varie fasi evolutive dell'arte nostra e più particolarmente sopra una specie d'arte, che con qualche leggerezza si è creduta e si continua a credere inferiore a specie straniere analoghe, che non è entrata per nulla o quasi, e questo è un torto grave, nella nostra educazione artistica, una specie d'arte, che un pregiudizio volgare tiene sepolta sotto le

Digitized by Google

rovine di un'epoca artistica di gusto corrotto e cattivo, l'epoca che seguì la fioritura vera e genuina della musica istrumentale italiana, la fine del secolo XVIII.

La musica istrumentale italiana è stata la madre della musica istrumentale francese e tedesca, ha passato loro le sue forme, i suoi modelli. Ma se la musica istrumentale francese visse sempre di una virtù assimilatrice, raffinando, secondo il genio proprio della nazione, ciò che prendeva in imprestito, e non s'individuò mai e non fu mai veramente grande ed originale, la musica istrumentale tedesca, che per ciò, sola, dovrà essere tratta eventualmente in rapido confronto colla nostra, ha invece trovato la sua originalità e la sua forza a punto dopo essersi completamente emancipata dalla musica italiana. La musica istrumentale italiana muore dopo aver compiuto la sua orbita evolutiva. L'ingegno italiano, così ricco di risorse, si esaurisce in una specie musicale che non sa o non vuole approfondire nelle sue conseguenze estreme; egli se ne stanca, ne sceglie un'altra. La musica tedesca vien dopo l'italiana nel processo di evoluzione storica; essa impiega più tempo nello sviluppare una forma, elaborando la quale con maggior costanza, e questo è un giusto compenso della natura, essa riesce a più grandi risultati.

Sono i genî che fanno progredire le arti, lo sappiamo, e la Germania ha avuto Beethoven. Un musicista come Beethoven però è un musicista che ha dei principî, mentre gl'italiani, in generale, per tutto il settecento, lavorano per puro piacere e tutto va bene; così essi non trovarono il loro Beethoven; non lo potevano trovare. Oltre a ciò, Beethoven è un'apparizione artistica di immensa importanza storica; egli è il risultato artistico di avvenimenti moderni di significazione mondiale, avvenimenti che avevano molto influito sullo stato delle anime in principio del nostro secolo, anzi che l'avevano affatto cambiato, avvenimenti che avevan dovuto trovare per legge naturale la loro espressione nell'opera dei poeti, dei pensatori e dei musicisti. Beethoven, in una parola, è, tra questi ultimi, il rappresentante dell'uomo uscito dalla rivoluzione francese. A nuovi sentimenti, dunque, un nuovo stile. Ma per arrivare a questo risultato, e si pensi che nell'arte i procedimenti tecnici non s'improvvisano, l'Italia aveva preparato da sè ogni specie di materiali, colle sue sole forze tutti li aveva sviluppati ed aveva fatto tutto: nel secolo XVI con la polifonia

Digitized by Google

vocale, nel XVII con la lirica musicale individuale, la musica istrumentale e il melodramma, e nel XVIII con l'ulteriore fecondazione di tutte queste forme. Intorno all'eccellenza della musica italiana, nel XVI secolo, e della lirica musicale monodica del XVII, io non ho bisogno di ripetermi. Non fu eccellente, insuperata anzi, questa che è la nostra lirica classica? E che fanno a noi e che ci dicono i moderni compositori di romanze, di *lieder* e che so io? In che hanno fatto meglio, che cosa hanno aggiunto, questi decantati innovatori, alla libera espressione del sentimento, alla poesia, alla verità di Carissimi, di Cavalli, di Cesti, di Mazzaferrata, di Ghivizzani? Un maggior predominio della personalità e dell'individualità? Baie. Prendete le liriche dei pochi e veri genî italiani del seicento, fate la stessa selezione che vi tocca fare tra i moderni compositori, e la individualità salta agli occhi, con questa differenza, che negl'italiani troverete più fantasia, più sentimento e più musica. E non furono coteste liriche per lo meno altrettanto perfette nell'espressione del sentimento, nel libero disegno della melodia, nell'armonia viva, parlante, logica, quanto le moderne? Non è altrettanto spirituale, poetico il contenuto della loro musica? Non vi è equivalenza tra l'accompagnamento e la melodia? Anzi, quando la voce si ferma, non vedete a quale alto significato assorge questo accompagnamento desunto dal basso? Non dispiega egli forse un interessante trattamento della modulazione ritmica ed armonica? Non dispiega interessanti pensieri a seconda della capacità dell'istrumento? Dov'è il preteso dispotismo della voce, la schiavitù dell'accompagnamento? O non si tratta piuttosto di una bella, armoniosa equivalenza e di uno straordinario equilibrio?

Meno conosciuta è l'importanza e l'eccellenza, alle quali erano pervenuti i maestri italiani dei secoli XVII e XVIII nella musica istrumentale. Anch'essa era nata e si era sviluppata in Italia, passando più tardi ai tedeschi insieme alla lirica monodica. I risultati di qualche modesta ricerca che ho fatto e che pubblico presentemente, mi permettono di affermare che, ad epoche parallele, nel secolo XVII e nel XVIII, l'Italia ha avuto una fioritura di musica istrumentale, che non è meno importante di quella della Germania, che la equivale e che qualche volta perfino la sorpassa. Ma pognamo caso che gl'italiani, meno instabili nelle loro intraprese artistiche, aves-

Digitized by Google

sero coltivata e sviluppata quella lor forma di musica istrumentale così pura, così piena di bellezza e di carattere, a quale risultato avrebbero essi potuto pervenire? Ma la nostra educazione artistica s'avvierà appunto verso risultati soddisfacenti, quando essa sarà rifatta su quel che in arte rispecchia il nostro sentimento e il nostro carattere particolare. Sono le individualità schiette, spiccate, franche e sincere quelle che c'interessano. Potrebbe darsi adunque che di qualche utilità riescisse il ricercare dove, in quali epoche, in quali prodotti questo carattere individuale, questo sentimento, che poteva essere tanto più presto nazionale, sia più libero e più forte. È sempre uno studio e un profitto l'osservare le leggi dell'espressione che prendono la lor figura o in una forma o in un'altra durante le prime epoche della vita dell'arte; per cui una osservazione retrospettiva è necessaria. In ogni modo, io offrirò ai musicisti una raccolta di materiali che ho esaminati e sui quali altri forse potrà fare ulteriori osservazioni: potrà riassumere, per esempio, sinteticamente qualità di stili e di forme, facendo del loro sviluppo una storia più ragionata e più ampia di quel che possa far io, uno studio molto serio questo e molto utile, che a noi italiani manca ancora. Per me, io mi limito oggi ad uno studio di pura composizione musicale.

Ma al secolo XVIII doveva essere veramente riserbato di provare l'immensa forza d'espansione che aveva in sè la musica italiana. E questo provò egli colla sua vita musicale fiorente e feconda. Da per tutto, in ogni classe di cittadini, la musica è in altissimo onore, i maestri sono eccellenti, eccellenti i virtuosi. Da per tutto un'animazione artistica non mai più vista, che proveniva dalla fecondità meravigliosa de' musicisti, dai concerti, dagli spettacoli teatrali, dai conservatorî di musica, istituti d'arte questi che, allora, avevano una significazione propria, universalmente riconosciuta, altamente italiana, e tutto conservava ancora il proprio carattere.

E tuttavia quarant'anni appena bastarono perchè questa fioritura cessasse e l'Italia rinunciasse al suo primato. La musica italiana non tenne nel dovuto conto prima e seguì poscia solo lentamente il progresso della cultura, si fissò tardi, piuttosto stanca e senza originalità sull'espressione; essa preferì di perdersi in elaborazioni ecccessive della forma esteriore, quando il nuovo spirito della musica, quello dei tempi nuovi dovevano dirigerla, la richiamavano anzi, alla ricerca

Digitized by Google

di una nuova forza di espressione interna; ciò decise la sua rapida decadenza.

In questa considerazione il lettore troverà implicitamente, secondo me, la ragione del grande impulso che, verso la fine del secolo XVIII, spinse la musica tedesca a incamminarsi in questa via dell'espressione, la quale, dopo la sua lunga schiavitù alla musica italiana, doveva condurla a liberarsene ed a raggiungere il primato d'oggidì.

Dissi che cercherò di mettere in luce ciò che vi ha di importante e di caratteristico nella musica istrumentale italiana: sì, perchè si può dire che il fior fiore di essa è rimasto nascosto, e ciò è ingiusto ed è male, e poi perchè vi si notano, di tanto in tanto, opere d'arte che rivelano le qualità che io cerco: forza, originalità, carattere. Non dunque pel gusto di semplici esumazioni, nè per illustrare qualche punto di erudizione io imprendo questo lavoro. Chi ha scritto la storia dell'arte sin qui ha seguito un po' troppo esclusivamente la strada maestra: il cammino infatti era più sicuro; ha evitato di battere le strade laterali ed i sentieri: c'era il pericolo di perdersi, ma c'era forse il vantaggio di scoprire qualcosa. Così chi studia la storia della musica o si esercita nella composizione musicale continua a tenersi pago di idee generali passate nel dominio dei più e ritenute sicure. È comodo ripetere quel che altri ha detto. La mente vegeta calma, dormicchiando sulle verità sì, ma anche sugli errori lasciati sussistere; anzi essa ritiene facilmente che quelli a punto inceppino meno la sua libertà di produrre; l'osservazione rigorosa è un ostacolo, è meglio sorvolare. Ma se poi la cosa prodotta non soddisfi, se abbia in sè sostanza impura, se, inquinata com'è e mal fatta, non viva, si ritenterà ancora la prova, e così, a furia di tentativi inutili, la mente si esaurirà, non avendo riconosciuto l'errore fondamentale, da cui dipendeva in fatti l'inanità de' suoi sforzi e il risultato infelice, negativo, nullo.

Dunque io dovrò occuparmi anche di musicisti poco noti od ignoti affatto, non per loro stessi, considerati come individualità importanti, ma pel contributo che l'opera eventuale del loro ingegno porta allo sviluppo di una forma d'arte, e ne parlerò quando la loro opera si presenti buona, attraente, originale. Purchè io possa citare degli esempi, dai quali vedere che, in Italia, qualcuno vi è pure stato che si trovava sulla via, anzi nell'atto stesso di esplorare nuovi campi

Digitized by Google

dell'espressione musicale, qualcuno, cui forse o la vita breve o le occasioni mancate non lasciarono pervenire là dove altri, fuor del nostro paese, avuta l'idea, coltivato il germe che gli cadde nel seno, pervenne poscia a suo modo.

Or questa trasfusione di idee, questo passaggio ad un gusto d'arte diverso, che una legge naturale occulta forse determinò, questo scambio, questo succedersi di influenze, segue una via la più complicata. Io cercherò di riassumere il mio pensiero, ma bisogna che dimostri come ciò avvenne.

Sino dalla prima metà del secolo XVIII, alludendo al melodramma, si dice degl'italiani, ed è vero, che essi abusano della melodia, che essi curano poco l'armonia (Scheibe), mentre, più tardi, si osserva che essi amano di tornire, di rigirare, di incrociare le loro frasi, che si dànno ad elaborare le forme a scapito della melodia (Lecerf de la Vieville). Certo è che, a partire dal 1780 sino al 1800, l'opera italiana è originale soltanto relativamente. Essa perde la sua freschezza e il suo stile semplice e naturale. I maestri si preoccupano più dell'armonizzazione e del giuoco degli istrumenti e s'interessano meno dell'euritmia, dell'unità, della rotondità e della continuità della melodia. La musica italiana doveva la sua bellezza e la sua gloria alla forma del canto periodico, e questa forma si spezza. Ma, come ho dimostrato in un altro mio studio speciale, che è in possesso della Casa Peters di Lipsia, è certo che l'influenza della musica tedesca sulla musica italiana era già visibile nelle opere composte in Italia nell'ultimo quarto del secolo XVIII, e, oltrechè nelle opere di Iomelli, Galuppi, Anfossi, Traetta, Sacchini, è ancor più rimarchevole in quelle di Guglielmi, di Righini, di Paisiello, di Cimarosa come lo stile si alteri in conseguenza della imitazione dei maestri tedeschi. Io tralascio di accennare all'attività superficiale ed inutile dei successori di Gluck. La questione del dramma musicale, che si dibatteva in Francia, aveva naturalmente fornito molta materia di riflessione agl'italiani. Essi avevano capito ben presto che non col lusso vano delle arie di bravura o col solo fascino e colla sola eleganza della melodia si poteva far l'opera, tanto più che questa melodia cominciava a diventare stereotipa e degenerava nell'usato e nel noioso. Quanto tempo si durò a disprezzare Gluck? Non molto. E poi *quid contemnendum?* Si disprezzava ciò che nel

Digitized by Google

medesimo tempo si tentava di imitare. Si rimproveravano dei difetti a maestri che si cominciavano a considerare come autorità.

E nella musica istrumentale non si nota forse qualcosa di somigliante? Procedendo da Merulo a Frescobaldi e ad Ales. Scarlatti, nel primo e nel secondo periodo del secolo XVII, ella era rimasta pura con Pasquini, Bassani, Corelli e, al XVIII, con Zipoli. Con Durante, Dom. Scarlatti e Porpora essa si confonde, sente già l'influenza allemanna con Galuppi, Martini e Sacchini e, in fine, noi la vediamo scomparire, non avendo più essa, come suoi rappresentanti, che dei compositori ibridi, quali Turini, Cherubini, Grazioli, Clementi, Paradisi, Matielli. Ed allora è giusto che i critici lamentino la decadenza di qualsivoglia genere di musica in Italia, nell'ultimo quarto del sec. XVIII. Certo, in quanto alla musica d'opera e alla musica istrumentale, uno stile poco naturale agli italiani ha influito sul lavoro de' maestri. Non che egli abbia di un tratto soppresso la bellezza facile della melodia italiana; piuttosto è una nuova energia di espressione calcolata ed elaborata che viene a mescolarvisi, un'espressione che ripete la sua origine da una certa rudezza di stile, quale si era incominciato a rimproverare ai tedeschi. E tornano a mente le parole di Scheibe, il quale nel 1737 scriveva: « Noi altri « tedeschi non siamo più gl'imitatori degl'italiani; noi, al contrario, « ci possiamo vantare che gl'italiani sono diventati gl'imitatori dei « tedeschi ». Egli era nel vero, e quale estensione ha avuto la sua profezia!

Ma tralasciamo, per ora, di seguire le traccie ed i risultati della influenza che la musica allemanna ha avuto sulla musica nostra ed occupiamoci dell'indole e dello sviluppo della musica istrumentale italiana.

Se la musica istrumentale fu anch'essa, prima che da ogni altra nazione, coltivata dagl'italiani, se delle sue forme e dello sviluppo che ne è conseguito la scuola tedesca va debitrice all'Italia, ciò non è soltanto una cosa di fatto, ma era logico e necessario che avvenisse così. Poichè questa era semplicemente la conseguenza di una cultura artistica e di una pratica che agl'italiani erano diventate, prima che ad ogni altro popolo, abituali. Non sono forse gl'italiani gl'inventori e i perfezionatori della maggior parte degl'istrumenti musicali? Non sorgono tra essi i primi e più abili suonatori? E dove primieramente

Digitized by Google

si ebbero questi istrumenti uniti e ordinati in una massa orchestrale, se non in Italia? Non furono italiane le prime, le più complete e migliori orchestre? Di tutto ciò, di questa eccellenza d'arte dicono a bastanza i fatti del nostro seicento musicale; io me ne sono occupato altra volta e quindi non mi ripeterò. È dunque naturale che gl'italiani avessero primi il concetto della forma nella composizione istrumentale, come primi l'avevano avuta nella polifonia vocale. Tutto ciò è elementare e qualche storico ha seguito a bastanza fedelmente queste vicende. Ma, siccome non sempre si risalì fino alle origini vere dei fatti, così io avrò occasione di aggiungere qualche cosa a suo tempo.

Tutta la grande questione intorno al valore ed allo speciale sviluppo assunto dalla musica istrumentale, nei due paesi che la coltivarono per istinto naturale e con originalità, l'Italia e la Germania, si riduce, secondo me, a constatare questo fatto, che è il centro a cui convergono tutte le perfezioni e tutte le aberrazioni verificatesi più tardi. Gl'italiani trovano la forma della musica istrumentale e l'usano con tendenza a svilupparne il lato esteriore. I tedeschi, ricevuta che l'abbiano, la lavorano internamente più tardi, con maggiore indipendenza, con uno spirito nuovo ed energicamente riformatore. Nel seicento e nel settecento gl'italiani, per quanto ciò avvenga a periodi, sanno, in gran parte, conservare un giusto equilibrio tra il significato della forma interiore e quello della forma esteriore, cioè tra il valore dell'espressione nella melodia e quello delle aggiunte ornamentali, delle varianti nel contrappunto e nel ritmo. Nello stesso tempo, ma anche in questo caso saltuariamente però e più nel secolo XVIII, essi smarriscono questo senso della proporzione e propendono verso una maggiore considerazione ed un maggiore sviluppo della forma esterna. Ma non è tutto qui: gl'italiani credono nell'assoluta genialità dell'invenzione, nel primo effetto dell'idea musicale che si presenta nuova, bella e completa, e la composizione per loro ha qui la sua essenza; i tedeschi credono piuttosto nell'arte che elabora, deriva, sviluppa, trasforma idee anche non importantissime in sè e per sè, disegni anche non nuovi, melodie, la cui prima sensazione è fredda ed incompleta; essi dànno un grande valore a quest'arte e per loro l'essenza dell'opera musicale pare risieda in questo lavoro di elaborazione. Da una parte, adunque, il genio inventivo, dall'altra

Digitized by Google

il genio elaboratore; qui più arte, là più fantasia; per conseguenza qui più tecnica, là più vena naturale (1).

E gl'italiani fissarono e svilupparono il loro genio sulle proprietà della forma esterna, benchè, come dissi, a periodi si guardassero di lasciarle quel predominio che in lei sembrava cosa innata. Leggete un brano istrumentale di Monteverdi o ancora un brano d'intavolatura di liuto o d'organo, p. es., una composizione dei nostri primi organisti, di Marcantonio o di Girolamo Cavazzoni, di Bertoldo Sperindio, di Annibale Padovano; prendete una suonata per violino di Andrea Falconieri, di Biagio Marini o di Martino Pesenti. Il tema dirige la composizione e vi mette spesso la nota unitaria, ma la tendenza allo sviluppo della forma, considerata esteriormente, prevale, forse eccettuato Monteverdi e non sempre. E, pure in Frescobaldi, osserverete questo. Fatevi accosto all'epoca di Legrenzi, di Corelli, di Caldara, Bassani, Vitali, Vivaldi, e osserverete che il lato interiore della forma, il significato della melodia, la intensità della sua espressione, lo sviluppo dei suoi frammenti, in quanto essi hanno in sè di caratteristico, son cose che richiamano un maggior interesse

(1) Al principio del nostro secolo, il carattere differente della musica italiana, sì come quello della musica tedesca, si era molto più chiarito. Richiamando qualche idea da me già espressa in altra occasione, mi sia permesso di completare il confronto cui ho accennato più sopra. La musica degli Italiani è naturalmente cantante, quella dei Tedeschi è essenzialmente espressiva. — Questa formula non è assolutamente esatta, ma noi non ne conosciamo una migliore. — Una specie di mantello armonico copre la musica tedesca, che è vereconda; nella musica italiana vi è quasi un desiderio di esibizione. Nella musica tedesca vi è più arte, mentre nell'italiana vi ha più vita. In Germania, la così detta espressione indefinita ha prodotto la nuova musica istrumentale; in Italia, la musica ha preferito di sentirsi limitata nella parola. Ma bisogna distruggere i pregiudizi. Mozart e Schumann, Weber e Wagner hanno provato di quale melodia musicale sia suscettibile la lingua tedesca. Agl'Italiani, popolo di natura meno riflessiva e profonda, hanno bastato le forme tradizionali, mentre i Tedeschi, genii assimilatori e non legati alla forma, di qualunque specie ella sia, le hanno completamente abbandonate. Quando la musica ha spostata la sua ragion d'essere, affermando romanticamente l'importanza dell'espressione più che quella della forma, la musica tedesca ha dichiarata la sua maggiore competenza: vedete Beethoven e Wagner. Nel caso contrario, osservate Rossini. Fino dall'epoca di Bach i Tedeschi hanno avuto la passione delle arditezze; gl'Italiani, al contrario, dopo Cesti, hanno perduto affatto questa passione nella musica vocale, e dopo Corelli, Veracini e Zipoli, nella musica istrumentale.

Digitized by Google

del compositore. Osserverete degli autori che rimangono ancora al primo punto di vista, vedrete Stradella, Ariosti, Buononcini amare ancora la nulla dicente fioritura e tutto che v'ha di maggiormente appercepibile nell'effetto esteriore. Procedete nel 1700 e venite a Zipoli, a Veracini, a Domenico Scarlatti, a Vivaldi, a Tartini, a Giustiniani, a Locatelli, a Giardini e voi troverete che, tra questi compositori (ne nominai pochi per brevità), alcuni della forma interiore si curano il massimo, troverete che vi impressionano non tanto colla melodia liscia, naturale, quanto e più ancora col suo fondo caratteristico; troverete che questo carattere è raggiunto insieme ad una grande purezza di disegno; che, alle volte, non tanto l'invenzione melodica è importante, quanto l'arte di svolgerla, di trarne profitto; che però tutto è puramente, divinamente italiano, forte il sentimento, forte il disegno. Voi troverete in Zipoli, Corelli, Tartini e Giardini tanta vigoria e compostezza di sentimento, tanto bella e tanto pura la linea e il colorito come in Händel e in Bach — il solo Giardini è molto più moderno —; ma quali adoratori della forma scoprirete e quali artisti avanzati nell'espressione, quali audacie e qual presentimento dell'avvenire! Ed essi sacrificano ancora il meno alla moda del tempo, secondo cui pur si seguitava ad amar tanto lo sviluppo delle forme esteriori. E venite ancora a Galuppi, a Sanmartini, a Mattia Vento, a Cirri, a Bertoni. La musica istrumentale italiana dice con costoro la sua ultima parola, bella, libera nell'espressione, slanciata, sublime anco alle volte, e poi muore. Cotesti musicisti sono pervenuti a scuotere il giogo della esteriorità formale, essi sono diventati poeti della musica. Ma è ella forse, questa musica istrumentale, arrivata in fondo al suo sviluppo? Mai più. Essa si è liberata di una tendenza corruttrice a metà scolastica e a metà diretta a trovare importanza nella concezione stentata, ricercata e difficile, colle apparenze della naturalezza, ma, in realtà, colle risultanze tecniche che derivano dal lavoro, dal tempo e dalla meditazione. Un'idea si presenta in una forma embrionale; essa è monca, imperfetta; pensandoci e ripensandoci su, togliendo, aggiungendo, riformando, essa diventa una buona idea musicale. Ed è Beethoven (1)

(1) Vedansi i suoi schizzi.

Digitized by Google

che riproduce ed esagera questo processo, che agli ultimi grandi istrumentalisti italiani aveva messo spavento come cosa antigeniale.

I tedeschi, nella musica istrumentale, anche per buona parte del secolo XVIII, rimasero vincolati alla importanza della forma esterna, mentre gl'italiani, attratti dall'opera, rinunciarono alla musica istrumentale. Così noi, in questa specie d'arte, abbiamo lasciato la nostra educazione a metà. Quando, mediante poche eccezioni e non geniali eccezioni, ci siamo provati ancora in questo campo, abbiamo dovuto riconoscere che il poco esercizio ci aveva fatto perdere la mano. Un giorno questa mano gl'italiani avevan più felice dei tedeschi. Oggi, da maestri e padroni che eravamo, siamo diventati i servitori. Che i tedeschi, da scolari e imitatori nostri, siano riusciti ad essere i nostri maestri è pure un fatto innegabile. I maestri tedeschi intuirono lo sviluppo, lo spirito evolutivo della musica istrumentale. Nella strada in cui non potevano proseguire gl'italiani proseguirono loro. Lo sviluppo della forma interiore, della forza espressiva del tema diventò il loro obbiettivo. E se questo indirizzo si vede già non solo preannunziato ma chiaramente espresso nel « Clavicembalo ben temperato » di Bach, se lo si osserva un po' arrestato con Haydn e con Mozart, egli è poscia vigorosamente continuato dall'artista che personifica l'arte nuova, il libero pensiero della grande e pura poesia musicale, vinto il giogo del contrappunto e della forma esteriore. Beethoven era l'uomo che sapeva la musica più di tutti i suoi contemporanei, che più di tutti aveva musica in sè stesso. Va bene. Ma Beethoven rappresenta l'uomo nuovo, che esce purificato dall'epoca della rivoluzione, piena l'anima di giovani istinti di libertà, di poesia e di puro sentimento umano; e questo non è il sapiente di musica, questo è il vero Beethoven, l'artista.

II.

La musica istrumentale, in origine, non consiste che nella semplice sostituzione degli istrumenti alle voci. I codici del cinquecento parlano chiaro: la frottola, il madrigale, la canzone, il mottetto prestano da prima la melodia, il contesto del periodo, la forma, l'organizzazione al componimento istrumentale. Le quattro parti vocali son quelle che costituiscono il quartetto degli strumenti ad arco. Le

Digitized by Google

prime intavolature d'organo riproducono brani del canto liturgico, oppure canzoni profane distribuite a quattro parti, due per la mano destra scritte nelle chiavi di violino, soprano o mezzo soprano alternate, e due per la sinistra scritte in chiave di tenore o di contralto nella parte superiore del secondo rigo che è composto di sette e più linee, e in chiave di basso nella parte inferiore del rigo medesimo. Le forme del periodo polifonico vocale, come canoni, fugati, intrecci di parti, contrappunti, o forme in grande, cioè condotta di uno o più temi, passano all'istrumento o agl'istrumenti, sì nelle intavolature di liuto e d'organo, come nelle quattro parti scritte per istrumenti diversi. Per ciò che a questi si riferisce, « le canzoni » di Florenzio Maschera e una « Gerometta » di Costanzo Porta sono esempi, i quali dimostrano a che era ridotta, a' suoi primi passi, la musica istrumentale italiana, che è quanto dire la musica istrumentale in genere. È la forma stessa, l'orditura della canzone vocale non bene distinta se sacra o profana; la musica di queste forme passa ella medesima, come sta, agl'istrumenti. E così si hanno da principio la « canzona », il « ricercare », il « passo e mezzo » e susseguentemente la « toccata ». Mano mano, collo sviluppo del canto monodico e delle vagheggiate melisme vocali, la parte soprana ha acquistato mobilità, grazia, indipendenza; la sua flessuosità ed elasticità porge occasione di imitazione, e la musica istrumentale, che ha la sua necessaria preparazione anche nei trattati per gl'istrumenti scritti nel cinquecento, è allora che si emancipa dall'altra e si mette nel cammino, lento sì ma costantemente progressivo, verso un genere affatto indipendente durante il 1600 e il 1700. Ma solo per arrivare all'antica disposizione della suonata, cioè alla separazione dei tempi in preludio, giga, corrente, allemanda, aria, bourrée ecc., oppure per arrivare a quelle composizioni o suonate che presero dei titoli caratteristici, come, ad esempio, « la voluttuosa », « la spensierata », « l'infedele », « la distratta », « la pensierosa », « l'ingrata », ecc., quanto tempo è occorso! Bisogna passare per una quantità considerevole di intavolature d'organo e di liuto del cinquecento: esse sono gli unici saggi della vitalità della musica istrumentale a quell'epoca, saggi inferiori certo alla musica vocale, ma non indegni di considerazione per chi voglia seguire le fasi di formazione di questa specie musicale. L'interesse di quelle intavolature d'organo si raccoglie su due diverse parti:

Digitized by Google

l'una è tematica, parte di melodia e di contrappunti, l'altra è melismatica. Quest'ultima, a dir vero, prevale in quasi tutti gli autori, meno uno o due dei primissimi, ma non si trova poi affatto nelle prime composizioni istrumentali scritte a più voci separate, le quali però potevano eseguirsi benissimo anche sull'organo. Voi dunque non troverete abbellimenti alla melodia o, se mai, pochi relativamente, in Marcantonio da Bologna e in Sperindio, ma abbondanti in una lunga serie di maestri come Girolamo Cavazzoni, Annibale Padovano, Cavaccio, Merulo, Cima, i Gabrieli, Majone, Pellegrini, Rossi, Valente. Anche in questo caso, la musica istrumentale non fa che seguire la legge comune. Cominciata con l'economia dell'espressione, essa perviene presto alle aberrazioni della parte ornamentale e descrittiva, come quella delle voci, e vi perviene già cogli organisti. Gl'italiani non resistono affatto nella contemplazione delle possibilità tecniche dirette ad uno sviluppo interiore della forma dei temi; la lor fantasia vivace li attrae all'esteriore. Quando, nell'intavolatura d'organo, il maestro italiano del cinquecento può riposarsi e dimenticare solo per un poco le aberrazioni degli ornamenti, può mantenere la sua melodia nella serenità di alcune successioni di accordi, che ne determinano un disegno calmo e piacevole, allora egli è tale artista che previene di un secolo e mezzo, e più ancora, il trattamento della musica d'organo, che noi d'accordo riteniamo essere il più artistico. Perciò il Cavaccio, il Luzzaschi, i Gabrieli, il Parabosco, il Merulo, mostrano una genialità tutta superiore all'epoca loro e veramente moderna.

Quanto ai compositori italiani di musica per liuto, non è poco, come si vedrà in seguito, il contributo che essi portarono allo sviluppo della forma. A tutta prima e al profano della scienza delle forme nella composizione musicale, la musica di liuto sembra di poco momento e di ordine secondario. Ciò è falso. La nostra letteratura del liuto del cinquecento è ricca di forti e belle composizioni. L'artista vi mette tutta l'esuberanza del suo genio, in un'epoca in cui era grande lo stimolo di veder riunita la mirabile disposizione della polifonia in un istrumento solo. Fra gl'istrumenti che per ciò si prestavano, l'organo era il più autorevole, il più generalizzato e il più completo; ma esso non aveva leggiadria, era pesante, poco maneggevole; così la composizione istrumentale da camera, elegante,

Digitized by Google

finamente ricamata, melodica, ricca di svolgimenti, di passaggi, di diminuzioni, forte ne' contrappunti, venne ad estrinsecarsi mediante il liuto. E al liuto i compositori confidarono le vaghe concezioni della loro fantasia più liberamente che nella musica vocale, e nel liuto passa la genialità del cinquecento con una forza tutta fresca e primitiva, con un entusiasmo singolare. Si trovò in questo istrumento lo stesso piacere, lo stesso interesse che si trova oggidì nel pianoforte e si può dire che in quell'epoca il liuto propriamente lo rappresentò e ne tenne le veci, godendo egli allora di quella medesima autocrazia di cui oggi gode il pianoforte. Si cominciò col ridurre per il liuto, aggiungendovi ogni sorta di ornamenti, le canzoni, i madrigali, i balletti, le arie di danza più in voga, e dalla forma semplice, nitida, originale e fantasiosa di Giacomo de Gorzanis a quella fin troppo varia e carica troppo di abbellimenti di Vincenzo Galilei, si arriva al Terzi e al Molinaro, coi quali l'arte del liuto, al cinquecento, ebbe i compositori più perfetti, per quanto nel Terzi l'abbellimento della forma esteriore sia talora eccessivo; dopo di che in quest'arte del liuto subentra, quasi per reazione, una grande semplicità, una ingenuità inoffensiva. Ma non la semplicità eminentemente musicale era però questa de' bei tempi del liuto: ad essa mancava finezza d'arte, ricchezza e sicurezza di pensiero e di fantasia, solidità tecnica. Lo stile del liuto s'era trasformato in qualche cosa di dilettantesco, confondendosi con quello della chitarriglia, una unione che riuscì male e da cui nacquero creature rachitiche.

Si è detto e si è voluto provare, non di meno, che tutti questi compositori di musica istrumentale, nel rapporto artistico, non siano minimamente degni di un confronto coi maestri della musica vocale che sono di molto superiori, che loro tecnica si isola, che le loro variazioni sopra un tema sono spesso aride, che essi vi fanno respirare sol quando per un momento tralasciano di introdurre le melisme, che la costruzione dei loro pezzi è uguale ed angolosa, che essi non sono artisti liberi, come nella musica vocale, ma che sono soltanto meccanici. Nulla di più falso. Data, oltre tutto il resto, la grande imperfezione degl'istrumenti d'allora, il tentativo di dominarli arditamente e di segnare una forte linea di divisione fra la specie vo-

Digitized by Google

cale e la specie istrumentale, merita per sè solo la sua buona parte di considerazione. Io spero di potere distruggere le cattive prevenzioni e la ragione dei rimproveri più sopra notati, mano mano passando in rassegna diversi stili e diverse opere, e ciò sarà meglio di quel che s'io volessi ora intraprendere a confutare quelle accuse; sarà meglio sopra tutto, perchè vedremo che cosa dicono i fatti. Ma per noi che, sopra ogni altra cosa, ci curiamo di conoscere l'intima ragione della diversità delle scuole, il vario carattere che esse assumono, il motivo di una predilezione di forme, è necessario che avvertiamo fin d'ora dietro quali circostanze si fissò nella musica istrumentale italiana la tendenza all'elaborazione della forma esterna e come, in genere, una musica istrumentale indipendente fu possibile.

Il cambiamento che si verifica nel secolo XVII nella musica istrumentale nostra è dovuto al fervore ond'è accolto il canto monodico (la lirica) e al melodramma. La imitazione, l'influsso della danza in quest'epoca io credo entri per il meno in tale risveglio, quantunque sia chiaro che essa si sostituisce alla « canzona » al « ricercare » e al madrigale nell'ufficio di prestare una base ed una forma alla musica istrumentale. Oltre che sul brano istrumentale, che l'opera propriamente richiese come una condizione di vita poco dopo essere nata, io voglio richiamare l'attenzione del lettore sopra un dettaglio, un ingrediente della stessa lirica nostra del seicento, un dettaglio apparentemente di poco conto, ma importante invece per la nostra questione. Questa lirica monodica, la più fina e più bella di quante mai in ogni età conobbe la musica, intuita come un'opera d'arte dell'antichità greca, questa lirica amò di collocare tra le strofe della poesia, o anche altrove, se il genio di questa lo esigeva, un piccolo interludio, spontaneo, eloquente, che determinò nell'andamento del basso e presuppose stilistico nelle parti improvvisatevi sopra. In una canzone di Marco da Gagliano, tratta dalla sua opera « La Flora », che si trova nella raccolta che io ho pubblicato presso G. Ricordi e C. di Milano, l'istrumento o gl'istrumenti che l'accompagnavano, avevano, nelle poche battute di interludio e di ritornello istrumentale, un còmpito delicato e gentilissimo, il còmpito di esprimere nel modo più unitario lo stato d'anima quando la parola taceva. Anche in una canzone di Cavalli (ibidem) il lettore troverà intermezzi e ritornelli istrumentali necessari all'espressione, eloquenti ed impor-

Digitized by Google

tanti. E che dire del bel « Maggio » di Biagio Marini e delle « Semplicette verginelle » sue, dove due violini si distribuiscono il più elegante, il più melodico intermezzo? E delle arie di Cesti, di Scarlatti, di Stradella? Un' arte codesta tutta nuova, tutta fresca nelle impressioni intime che emanano da lei col fascino, coll'impeto della giovinezza. Nel « Maggio » di Marini il brano istrumentale è pieno di tal dolce poesia della natura, quale non si trova più nè in questa, nè in altra epoca posteriore, nè in Italia nè fuori. E poi leggete l' « Arianna », l' « Orfeo », « Tancredi e Clorinda » di Monteverdi, la « Dafne » e « La Flora » di Marco da Gagliano, l' « Eraclea », la « Doriclea », l' « Egisto » di Cavalli, e vi convincerete di quanta espressione sia capace la sinfonia, la toccata, l'intermezzo, il postludium istrumentale, che questi lirici ed operisti insinuano nei loro lavori. La musica istrumentale pura e indipendente doveva risentire un' influenza da questa forma istrumentale applicata alla lirica e al dramma, forma embrionale di tutte le caratteristiche istrumentali successive, e la risentì infatti contemporaneamente e parallelamente alla lirica in principio del seicento.

La trasformazione singolare delle cose musicali, nel secolo XVII, per opera di cotesti geniali maestri italiani, quando gli stranieri, che, in fatto di musica, erano all'abbici, andavan pitoccando da noi qualche cognizione d'arte e al cielo d'Italia domandavano quell'ispirazione e quel delicato sentire che sembrava egli solo potesse dare, questa trasformazione è qualche cosa di meraviglioso; in nessun'altra epoca si vide mai un uguale ardore del sentimento, una sì ardita e pur sì facile fantasia, tanto impulso d'invenzione, simile serietà d'intenti, felicità delle trovate, versatilità del genio. Sembrò, come dice Schiller del genio di Goethe, che l'artista avesse soltanto a toccare leggermente l'albero della immaginazione perchè i frutti più belli gli cadessero nel seno. Mossi dal canto liturgico e dal madrigale, in pochi anni, questi musicisti italiani, da sè, colle sole lor forze, eccoli in possesso di una musica istrumentale propria, indipendente, geniale, erudita e poetica ad un tempo. Oh quanta forza l'Italia nostra sciupò adunque, se gl'Italiani di due secoli dopo non dovevano riconoscerle più nulla, mentre essa per loro aveva fatto tutto!

Quel piccolo interludio, così inoffensivo in sè, aprì un vasto orizzonte alla musica istrumentale. Essa ci vide possibilità di espressioni,

Digitized by Google

di risorse descrittive, da cui ella non sarebbe stata tocca altrimenti, oppure da cui avrebbe avvantaggiato solo come semplice accompagnatrice della parola; poichè, se dal madrigale essa non aveva appreso che la struttura del periodo polifonico, più che altro in considerazione della sua sonorità astratta, dalla monodia essa aveva imparato a cantare. Il madrigale che, quando la parola si prestava, come *fresc'aura*, *volo*, *mare*, *fugge*, *tremante*, *mormorare*, amava tanto di imitare con una o più voci il fenomeno materiale corrispondente, non era stato seguito in questo dalla musica istrumentale. L'imperfezione degl'istrumenti, la poca loro scioltezza tecnica, in paragon della voce, il pregiudizio che alla musica istrumentale non interessava che tutte le voci nel tessuto dell'armonia avessero una importanza uguale, ma premeva soltanto la voce soprana, ne l'avevano impedito. Ben diversamente accadde quando questa importanza della parte soprana si isolò, quando nella monodia la composizione rifiutò l'assistenza delle altre voci. Allora la musica istrumentale prese dalla composizione vocale non solo il moto dinamico, ma l'espressione sua; appoggiata a quella, si arricchì, si fece più libera e volle poscia gareggiare con la voce, non nel suono astratto, ma nella poesia del suono. Così la musica istrumentale, che in principio si tenne stretta alla musica vocale, ebbe dei conati d'indipendenza col manierismo degli organisti del cinquecento, e inconsciamente si redense, ritrovando la sua poesia e la sua forma nella lirica e nel melodramma italiano del seicento. Questi lirici e questi operisti non ebbero l'idea della musica istrumentale indipendente: troppo classici, essi ebbero anzi l'idea della musica vincolata indissolubilmente alla parola: quasi nessun d'essi, parlo dei primi, riuscì ad essere compositore di pura musica istrumentale o per lo meno riuscì a marcarvi la propria individualità ed il proprio stile, ma, seguendo l'impulso del proprio genio, essi indicarono tuttavolta una strada in cui altri s'innoltrarono.

Ora, per comprendere lo spirito e la forma di questa nostra musica istrumentale italiana, noi dobbiamo studiarla nelle sue origini e seguirla poscia nelle varie fasi del suo sviluppo. Se il lettore, cammin facendo, s'incontrerà in nomi di musicisti ignoti o poco conosciuti che non meritano assolutamente di rimaner tali, non ne faccia colpa che alla trascuranza che noi italiani abbiamo avuto e

Digitized by Google

continuiamo ad avere delle migliori cose nostre, all'oblio, ingiustificato in noi, di ciò che è nostro patrimonio artistico.

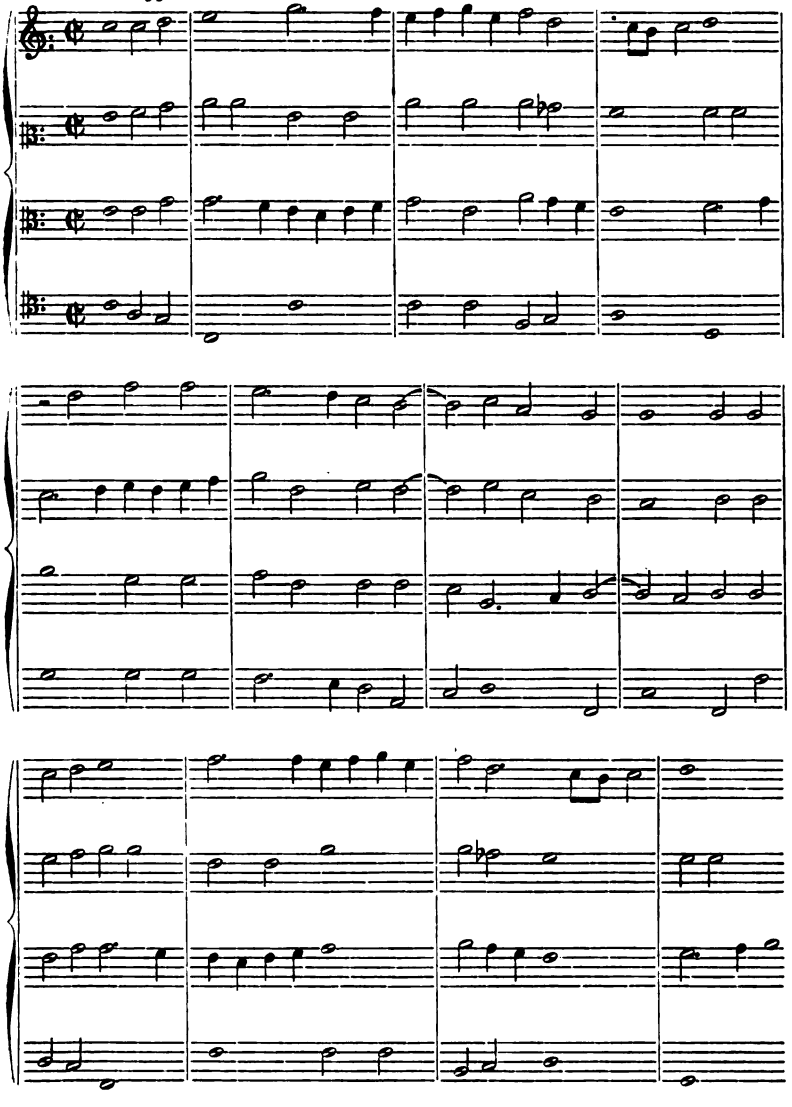
III.

Il periodo che stiamo per istudiare comprende la fine del cinquecento ed è un periodo di pura preparazione. Sono tra' primissimi saggi di musica istrumentale italiana, in forma d'arte, ventun canzoni a quattro voci di Florenzio Maschera, pubblicate a Brescia nel 1584. — Ma forse si tratta della ristampa di una edizione del 1582. — Maschera è, in quest'epoca, organista del duomo di Brescia. Anzi tutto, osserviamo che alcune di queste canzoni portano dei titoli caratteristici, come: « La Martinenga », « La Maggia », « La Duranda », « La Rosa », « L'Auerolda », « L'Uggiera », « La Girella », « La Villachiara », « La Foresta », derivanti forse da nomi di casati bresciani. Quest'uso si mantenne per parecchio tempo: gli autori si ingraziavano personaggi altolocati ed influenti intitolando al lor nome delle canzoni e specialmente delle canzoni da sonare. Le parti sono ancora denominate come s'usa nelle composizioni vocali, cioè secondo la specie delle voci: *canto, alto*, *tenore*, *basso*, che equivarrebbero a *violino primo*, *violino secondo*, *viola* e *violoncello*. Lo stile varia tra quello della villanella o della villotta e quello delle justiniane, della canzona, del ricercare e del madrigale. In minor numero son le canzoni che s'accostano allo stile ed alla forma del madrigale: la linea del canto è molto analoga a quella delle primitive canzoni ad una voce; non solo non vi hanno abbellimenti eccessivi in generale, ma in alcune di queste canzoni essi sono affatto evitati; l'idea musicale è povera, ma non s'aiuta ad apparire interessante caricandosi di melisme, come a quest'epoca, e prima ancora, succedeva della musica per organo. Insomma, si era ai primi passi con una forma nuova e gli scrittori si contentavano di imitare cogli istrumenti il periodo vocale. D'altra parte, in parecchie di queste canzoni il numero delle note rapide e delle melisme marca talora una sensibile differenza tra questa musica istrumentale e quella composta per le voci; a ciò contribuisce anche il moto delle parti e qualche passaggio. La tonalità ha le incertezze della musica vocale, come il ritmo; l'espressione dei sentimenti è molto povera; qualche buona linea caratteristica però si nota ad indicare le

Digitized by Google

sensazioni generali di allegrezza e di malinconia. Nelle parti singole degl'istrumenti non è ancora introdotto l'uso di dividere il tempo in battute di ugual valore. Mi limito, in vista della gran copia di materiale che dobbiamo esaminare, a dare le mosse dei temi iniziali delle canzoni intitolate « La Maggia » e « L'Auerolda ».

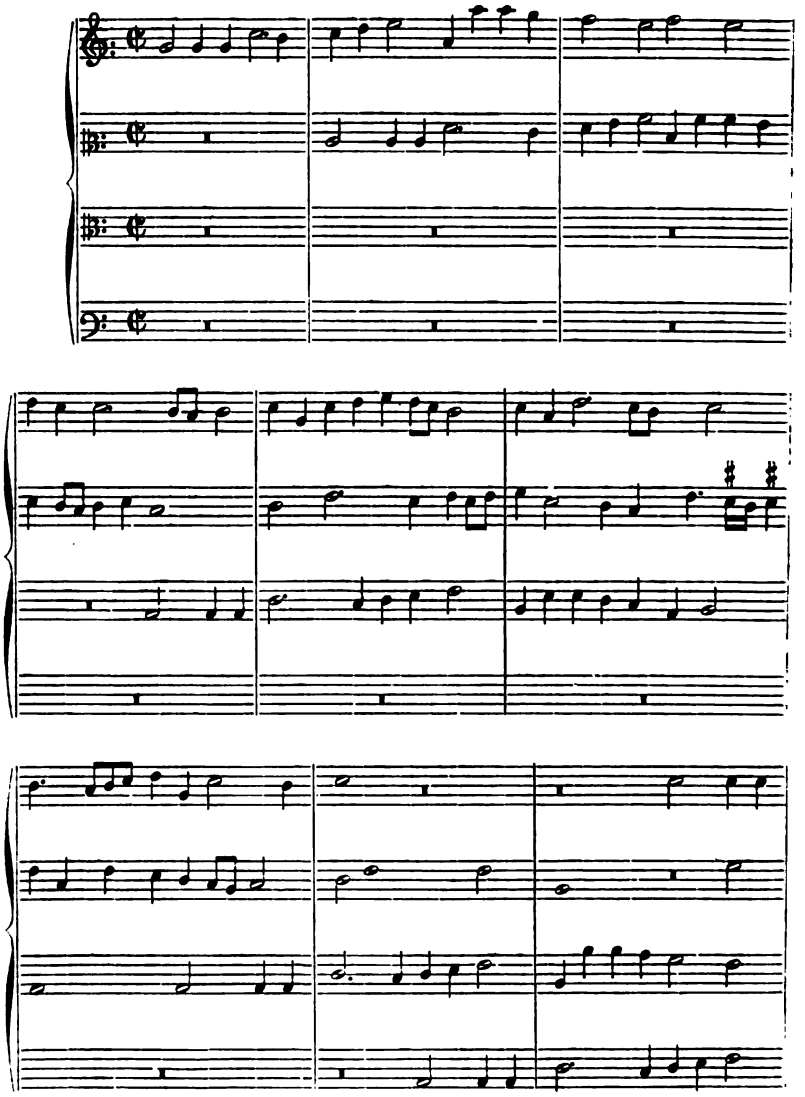
La Maggia.



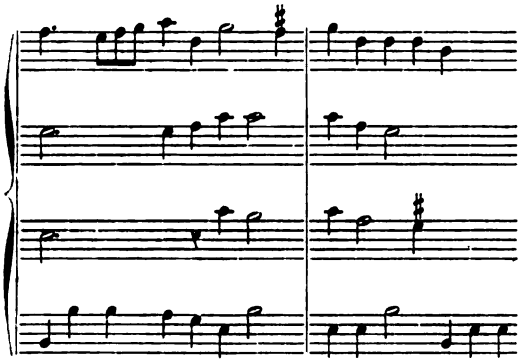
Digitized by Google

Vi si scorge subito come esista, in realtà, l'analogia più sopra avvertita tra le varie specie della polifonia vocale e la musica istrumentale artistica primitiva. Se non che, questa analogia è tanto più sensibile, quanto più l'artista si sforza di render vivace il suo componimento, come ben tosto si vedrà.

L'Auerolda.



Digitized by Google

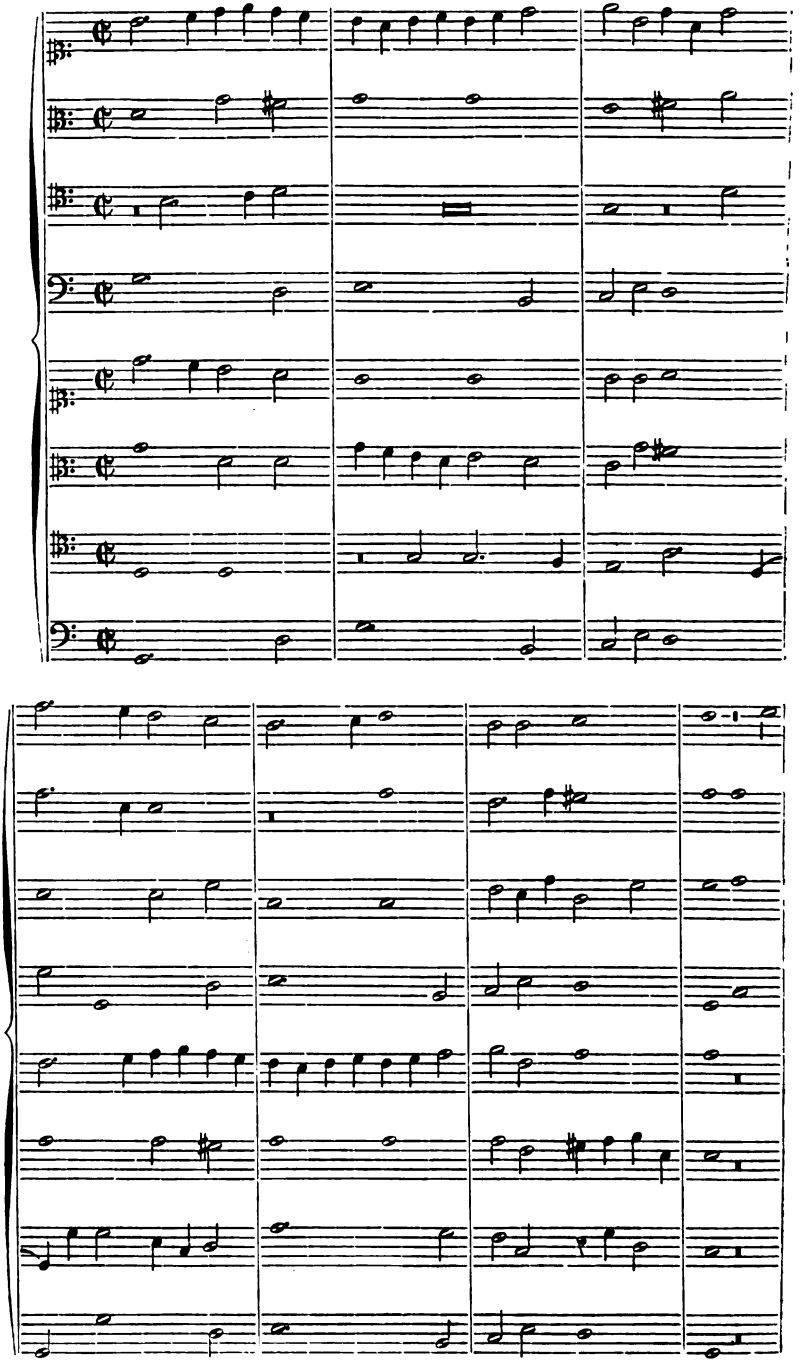


Questa musica mostra altresì chiaro il punto di partenza del canto periodico: periodi in fatti si alternano e si rispondono nelle varie tessiture degli istrumenti: essi non sono ancora bene definiti e limitati in quella specie di linguaggio musicale, che, nella composizione delle sue frasi, pare abbia tante caratteristiche affini colla favella nostra. Piuttosto son forze musicali, che qui ancora stentano per trovare una forma e nell'incerta melopea si aggirano, quando appoggiandosi alle imitazioni, quando lasciandosi determinare come idee dal corso dell'armonia. In un *Intavolatura de leuto* di Giovanni Matelart del 1559 ho visto delle composizioni a un dipresso di questo medesimo stile, s'intende spesso coll'aggiunta di fioriture proprie del liuto. Dico questo, perchè intavolature di italiani anteriori a Matelart ce ne sono, e per dichiarare che, sì in questa specie di musica istrumentale, come nella musica d'organo, i maestri italiani davano l'intonazione e gli altri venivan dietro.

Una canzone da sonare di D. Floriano Canali intitolata « La Balzana », a otto parti, è condotta su per giù nello stile di quelle di Florenzio Maschera. Ma, mentre le composizioni di costui sono in un solo tempo o movimento, questa del Canali consta di due tempi. Perciò tanto più è vero che questi maestri prendono per modello la composizione vocale. Anche il madrigale e la canzonetta alternano spesso il tempo 𝄵 o 𝄴 con il $\frac{3}{2}$ o il $\frac{3}{4}$. Achille Falcone, ne' suoi madrigali, ci mostra di sapere variare il tempo elegantemente e con sufficiente ragion poetica anche nello spazio di poche battute. Floriano Canali comincia la sua canzone in tempo 𝄴 di otto quarti; poco più oltre la metà egli adotta la misura $\frac{3}{2}$, e solo nelle ultime quattro battute ritorna al tema in 𝄴, il quale è il seguente:

Digitized by Google

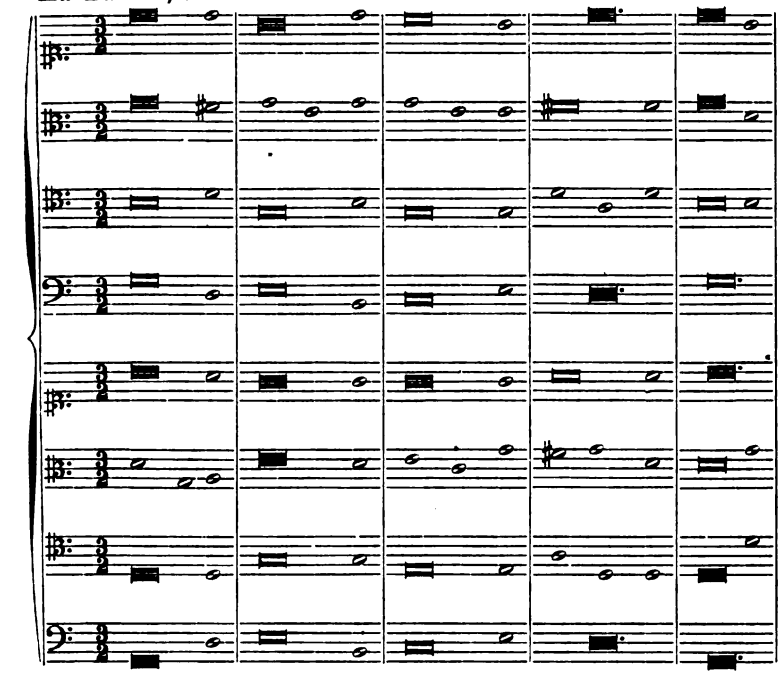
La Balzana.

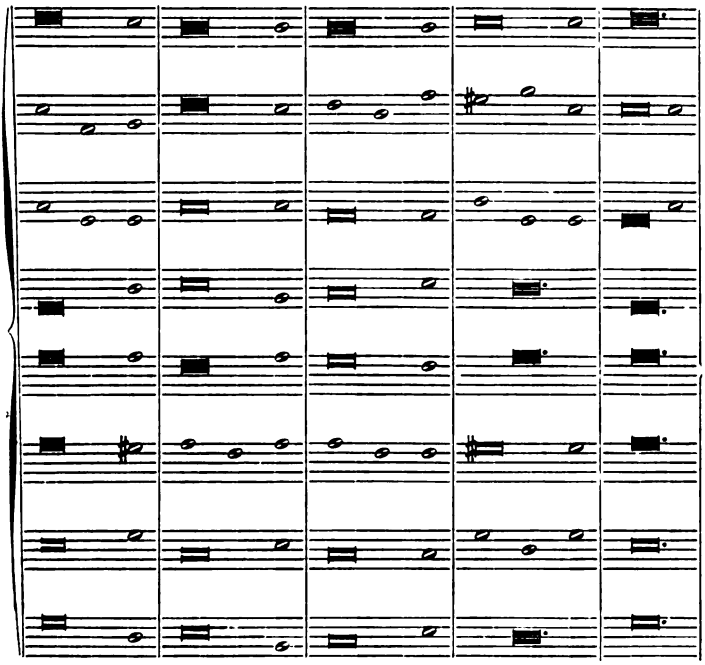


Digitized by Google

mentre il secondo movimento principia con questo tema:

La Balzana, 2° movimento.



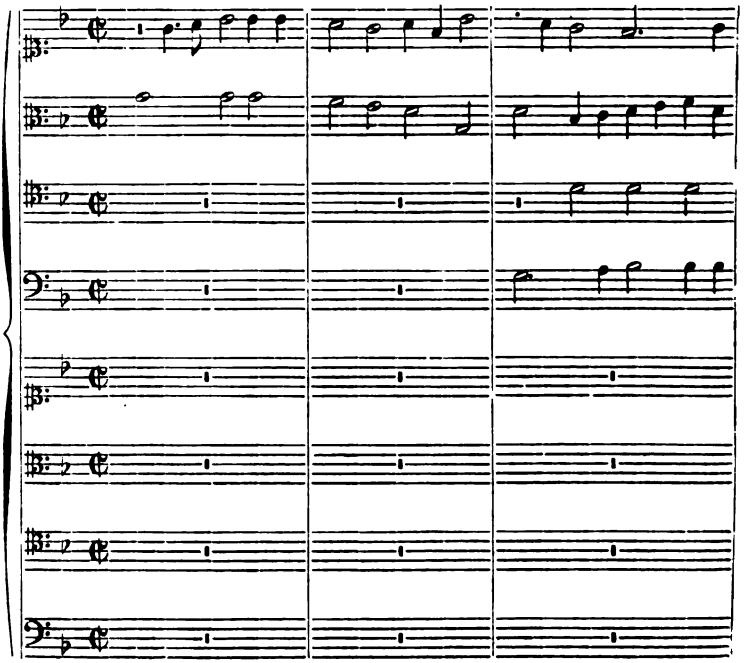


Digitized by Google

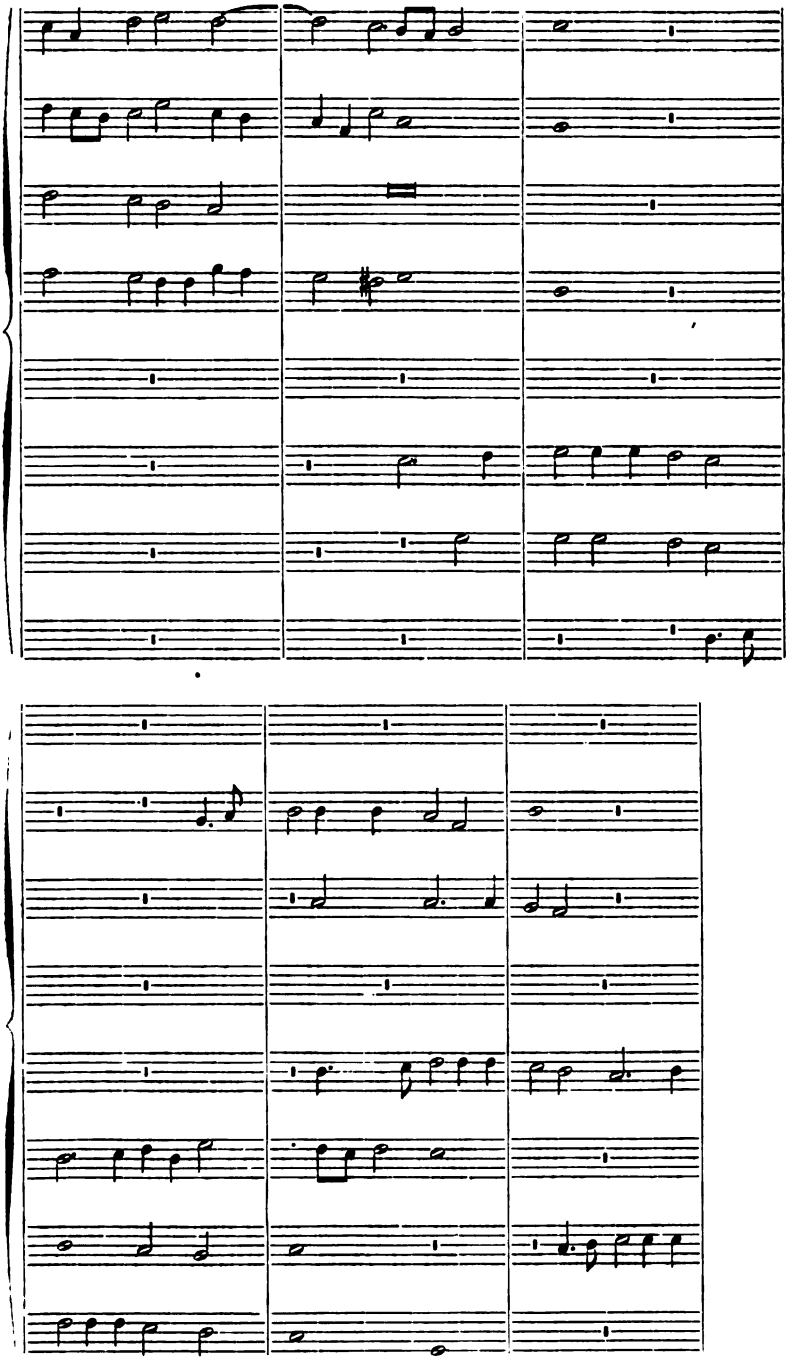
La canzone è in parecchi luoghi veramente geniale; non ha ornamenti: adorna essa è solo di bella e sentita melodia: le parti cantano tutte. Potremmo vederci come un *ottetto* in due tempi brevi, un *allegro comodo* ed un *cantabile*, come si direbbe oggi. La ripresa del tema ha luogo nella forma di una rapida chiusa, un omaggio forse, benchè tenue, all'unità di carattere della composizione.

Una « Gerometta » a otto parti di Costanzo Porta è pur essa ben degna di nota. Essa consta di un sol tempo. Le due sezioni, composte di quattro parti ognuna, si rispondono con le successive entrate del tema e dei periodi accessorî in forma di canone libero. Le parti sono mantenute in istretto contrappunto; chiara appare la solita incertezza del ritmo e dell'armonizzazione, ma la melodia è anche qui abbondante e non manca di carattere; piccole risposte alle proposte di una delle voci, moti contrarî, contrappunti conferiscono varietà, animazione, agilità: mi sembra, in fine, un'interessante composizione per otto istrumenti, come potrebbe essere un *ricercare* a otto parti. Eccone un brano iniziale:

Gerometta di Costanzo Porta.



Digitized by Google



Digitized by Google

Lo sviluppo di questa composizione è tutto intrinseco nella forma della melodia, come nelle citate canzoni di Maschera e di Canali; anche la « Gerometta » di Porta non ha ornamenti; quanto ai caratteri esterni della notazione vale quel che si è già detto.

« Ricercate, Passaggi et Cadentie » è il titolo di parecchie composizioni istrumentali di Giovanni Bassano, pubblicate nel 1585. Esse sono scritte per un solo istrumento nella chiave di violino o di soprano e mostran chiaro, una volta di più, come il musicista del 1500, volendo, avrebbe avuto il mezzo di introdurre nella composizione istrumentale ogni genere di variazioni, figurate perfino con biscrome, cosa che, del resto, avvenne, non nella canzone a più istrumenti, ma nelle intavolature d'organo e di liuto. La composizione a più istrumenti, in questo suo primo stato di formazione, ne restò libera; essa attese a sviluppare l'idea. Questo punto non deve dimenticarsi, perchè ulteriori riflessioni ce lo faranno riconoscere importantissimo. Le diminuzioni del Bassano, invece, come nota egli stesso, potevano servire a coloro che si esercitavano con qual si voglia istrumento da fiato o con la viola, oppure anche con la voce, proporzionando il valore delle note minute a quello delle note intere. Lo stesso Bassano, in fine alla sua operetta, espone il modo con cui si sarebbe potuto variare, p. e. un madrigale di Cipriano da Rore. Ma egli introduceva un sistema pericoloso: c'è qui come la fonte di quegli abusi di virtuosità individuale, che condussero più tardi a spostare il perno della composizione.

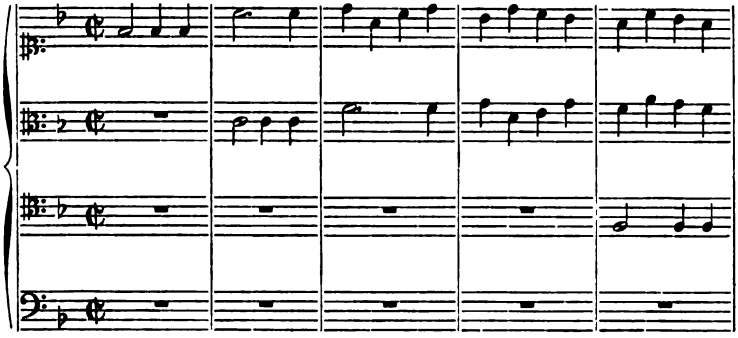
I balletti a cinque voci di Gio. Giacomo Gastoldi da Caravaggio (1591-1600) si possono cantare, suonare e, naturalmente, ballare. Essi appartengono al genere delle composizioni melodiche, spigliate e geniali dell'epoca. Sono piccoli balli di un sol tempo; la loro caratteristica è riassunta nei rispettivi titoli: *l'innamorato, il bell'umore, il contento, lo schernito, speme amorosa, gloria d'amore, il piacere, l'ardito, amor vittorioso, la sirena, il premiato, la bellezza, caccia d'amore, il martellato, l'acceso*, etc. In Gastoldi si annuncia chiaro, più che in altri compositori, il carattere melodico che assumerà la lirica individuale italiana del seicento. Queste canzonette, pur essendo vocali, s'intendono eseguibili come stanno pur anche da istrumenti. Nessuna variazione; il canto è sillabico; l'importanza musicale è veramente tutta concentrata nella parte soprana: le altre

Digitized by Google

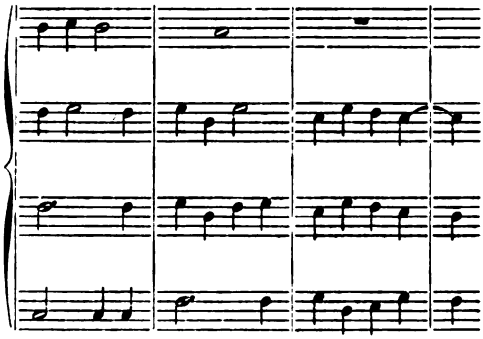
accompagnano e servono di ripieno. Anche questa particolarità è degna di grande attenzione per l'influsso che ebbe sopra ulteriori momenti della musica istrumentale italiana; anzi, io vorrei dire, sopra una tendenza caratteristica sua particolare, sopra il segno marcatissimo, per cui essa si distingue da specie straniere analoghe, cioè l'importanza accordata preferibilmente alla melodia che si svolge nella parte più acuta del tessuto polifonico.

Neppure con Gastoldi, quantunque varcata la soglia del seicento, è adottata la divisione regolare delle battute e le parti prendono il nome degl'istrumenti: esse seguitano a denominarsi *canto*, *tenore*, *alto* e *basso*. La canzone, in generale, è breve e consta di un sol tempo.

Altri gruppi di canzoni da sonare, composte nello stile di Costanzo Porta e di Floriano Canali, ma meno melodiche e piacevoli di quelle di Gastoldi, appartengono ad Antonio Mortaro (1600) ed a Paolo Quagliati (1601). Vi è animazione nel disegno della melodia, ma si nota una certa eguaglianza negli attacchi dei temi, che non piace. Però varietà di ritmi e di tempi, colorito deciso e ben disposto, assenza di contorcimenti nelle parti e nei contrappunti, moderazione nell'impiego delle melisme, sono tratti caratteristici che distinguono le canzoni di Mortaro. In esse, più che nelle altre, la musica sembra che aspiri ad esprimere liberamente un contenuto ideale; in fatti, sopprime, p. es., un ritmo vivace per insinuare un adagio, riprende con vario moto il tema, lo collega a frammenti diversi, procede per modo di sviluppi, vuol essere eloquente, vuol rappresentare qualche cosa. I titoli provengono da nomi di casato: « La Morona », p. es., si annuncia così:

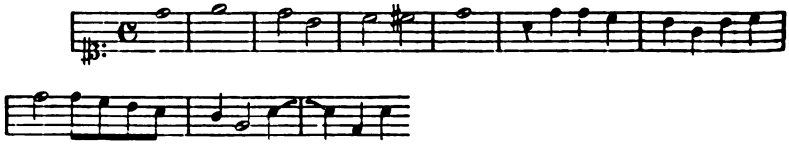


Digitized by Google

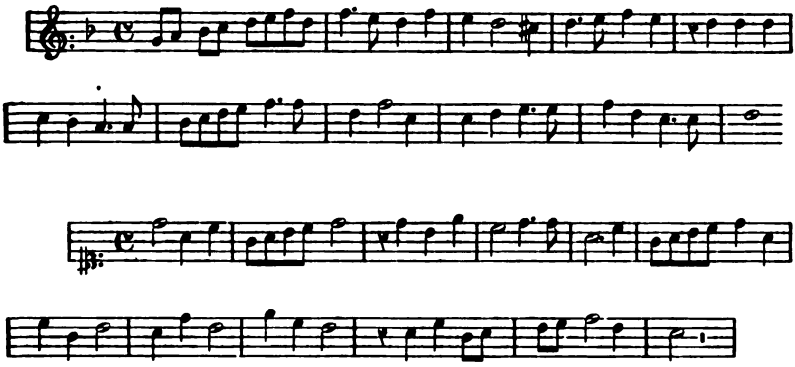


Le canzoni di Paolo Quagliati invece sono scolastiche; ma anche per esse l'autore preferisce la pluralità dei tempi. La lor costruzione è perfettamente uguale a quella del madrigale di carattere o della canzone vocale; i temi non hanno la scioltezza, la naturale cantabilità, il disegno, il colorito vivace di quelli di Gastoldi e di Mortaro; il periodo è indefinito, manca l'euritmia. Ma pur qui ciò che la canzone vuol dire lo dice in virtù della propria sostanza della melodia, da cui non divaga: essa si tiene anzi alla forma compatta. Le parti, come anche più sovente si verifica in Mortaro, sono alle volte disposte in forma di dialogo; alcune di esse propongono un soggetto, cui altre rispondono procurando successivamente degli sviluppi, qualche episodio, qualche tenzone di contrappunti. Ma in queste canzoni l'idea non è sostenuta che per ripetizioni continue e non se ne trae partito sinfonico se non sulla base di formule scolastiche. Lo stile ha le indeterminatezze del madrigale. Quagliati le dice ancora *ricercate* per cantare e sonare, ed alcune di esse contengono passi applicabili a un canto in genere. Del pari che in Mortaro, le entrate degli istrumenti sono spesso in forma di canone, e così le parti s'inseguono secondo vuol questa forma, che tanto contribuì a fornire una base, un appoggio all'antica composizione, una base che, a dir vero, essa non abbandonò nè anche al settecento, come vedremo.

Ecco alcuni saggi dei temi contenuti nelle ricercate e nelle canzoni di Quagliati:



Digitized by Google



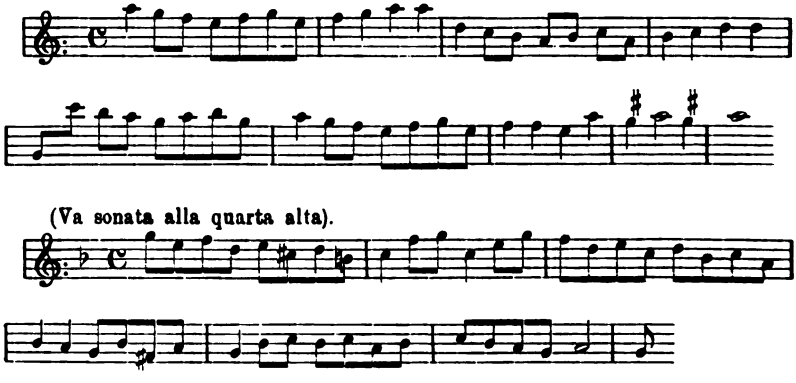
Tra i compositori che ho nominati sin'ora, Gastoldi è il più ardito. Ne' suoi balletti egli tenta, con buon risultato, tre cose: naturalezza, flessibilità della melodia e indipendenza di stile.

Vi sono parecchi, anzi molti altri, esempi di composizione istrumentale trattata in guisa simile a quella di Quagliati. Diversamente si presenta lo stile dei compositori di musica per organo e per liuto prima di quest'epoca e dopo. Lo mostreremo più tardi. In questi casi la virtuosità era maggiore; ad essa era lasciata un più libero sfogo, anche perchè si trattava di una pratica individuale; si trattava di un solo istrumento suonato da un solo individuo. Là, nella pratica collettiva le maggiori difficoltà di riescire ad un buon accordo trattenevano il compositore dal far uso di complicazioni provenienti da melisme minute. In questa pratica collettiva contentiamoci, per ora, di osservare l'origine del *quartetto* per istrumenti ad arco o a fiato. Tuttavia, nel tempo istesso, poichè i saggi ci sono, dobbiamo occuparci anche di musica scritta per un solo istrumento, quantunque limitata al carattere ed alla forma della danza. Perciò esaminiamo un altro gruppo di composizioni del sec. XVII.

Il materiale comincia a presentarsi in copia considerevole, se non in altrettanta varietà. Anzi tutto è delle *sinfonie* e delle *gagliarde* a tre, a quattro e a cinque voci di Salomone Rossi che dobbiamo parlare. Come si vede, qualche altra denominazione subentra a quella più generale di canzone. Sinfonie, gagliarde: per quanto in forma molto incerta ed embrionale, ecco segnato il duplice carattere della musica istrumentale italiana: o assolutamente polifonica, o assimilata a forme di danza. Inoltre, il Rossi indica esattamente la specie degli

Digitized by Google

istrumenti, coi quali si ha da suonar la sua musica. Perchè coteste sinfonie sono scritte espressamente per *due viole*, ovvero *due cornetti* e *un chitarrone* o altro *istrumento* di corpo (cioè d'armonia o basso), ma le parti mantengono i nomi di canto, alto, tenore, basso, ecc., come nel madrigale, e non vi si riscontrano le sbarre che dividano le battute. Queste composizioni appartengono al 1607. Esse sono brevissime, molto più brevi di quelle osservate di già. Constano di uno o di due temi: molte contengono uno o due ritornelli. Più che di sinfonie, si tratta propriamente di piccole danze. La denominazione di sinfonia non va quindi mai intesa nel senso moderno: si noti, oltre a ciò, che anche i brani istrumentali, pure brevi, sparsi nelle opere di Monteverdi, furono appellati *toccate* e *sinfonie*. I temi sono assai graziosi. In essi è spirito, vita, slancio, e tutto depone di una vera sostanza musicale; la melisma non vi appare che raramente e pur essa è melodica ed ha carattere. Per la prima volta noto come gl'istrumenti siano usati in tessiture acute, benchè il compositore non scriva propriamente le parti così acute come dovranno risultare per l'effetto della esecuzione, ma le intenda così in seguito alla trasposizione che ne faranno i suonatori. Il disegno della melodia è più libero e più vario, come pur meno scolastico il moto delle parti; l'armonia si è fatta più svelta, più coloritrice e naturale. Osservate questi due temi e immaginateli trattati da un compositore intelligente:



Una raccolta di canzoni a quattro, cinque ed otto parti per sonare con ogni sorta di strumenti, stampata a Venezia « appresso Alessandro

Digitized by Google

Rauerij, 1608 », è interessante. Disgraziatamente l'esemplare di cui mi servo è molto incompleto. Il titolo più in uso a quest'epoca è ancor quello di « canzoni da sonare ». Esse non sono differenti dalle *sinfonie*, ma tuttavia lo sono talvolta dai *balletti*, dalle *correnti* e dalle *gagliarde*. Queste canzoni appartengono a noti e, in parte anzi, celebri maestri, cioè a Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo da Correggio, Giuseppe Guami, Florenzio Maschera, Costanzo Antegnati, Luzzasco Luzzaschi, Pietro Lappi, Girolamo Frescobaldi, Gio. Battista Grillo, Bastiano Chilese, Orindo Bartolini, Tiburzio Massaino. In generale si tratta di cose piuttosto aride: lo stile è quello della canzone vocale: molte forme di canoni liberi, molti soggetti trattati in contrappunto, parecchi temi di carattere grave e marziale, altri di carattere sinfonico, risposte in eco, forme di danza. Però queste sinfonie constano di un solo tempo. Si sente che l'individualità dei compositori era parecchio diversa. Parimente io noto in alcune di queste composizioni una caratteristica, che non è raggiunta mediante l'addizione di sviluppi formali esterni, ma col mezzo di un forte contrassegno portato nella propria melodia musicale. E cosa rimarchevole è pur lo aver indicato gl'istrumenti occorrenti ad eseguire alcune di queste canzoni; come, p. es., una canzone di Tiburzio Massaino è scritta per otto tromboni e un'altra, pure di lui, è a sedici istrumenti: vedete che si tratta di una specie di sinfonia o di una *ouverture*, come oggi si direbbe, per quanto essa porti il titolo di uso comune allora cioè di *canzone*. Un'altra canzone di Tiburzio Massaino è pure composta a otto parti, quattro delle quali sono prescritte per chitarrone o *Leuti*. Quelle di Frescobaldi, Gabrieli, Bartolini, Chilese e Guami sono a otto parti. Tutte le dette composizioni complessivamente mostran chiaro come si sia raggiunto un progresso notevole nel sinfonismo e nell'istrumentazione.

È però, in questa forma tutta frammentaria, in cui il compositore non s'è ancora orientato e che egli tratta, più che altro, dal punto di vista di un'assoluta libertà motivica, incerto nel ritmo, inconsapevole ancora dell'efficace ricorso periodico della melodia, Lodovico Viadana nel 1610 pubblicò delle sinfonie musicali a otto parti, le quali costituiscono un'opera di alta significazione. Alcune di esse constano di un sol tempo, altre di due, un allegro e un adagio. Come sarà facile immaginare, non è nella plasticità e nella linea

Digitized by Google

dei temi che va fissata la loro importanza, ma piuttosto nell'elaborazione affidata alle singole parti, nelle quali si rivela, tenuto conto dell'epoca, abbondante sinfonismo. Come curiosità, noterò che queste sinfonie prendono ognuna il lor titolo da undici città italiane e si chiamano « *La Romana*, *La Napolitana*, *La Venetiana*, *La Milanese*, ecc. ».

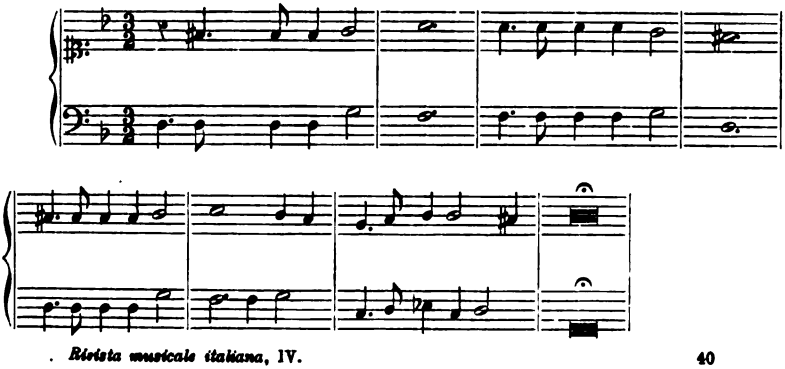
IV.

Io voglio ora accennare ad un altro gruppo di composizioni forse ignorate affatto. Ma propriamente non si tratterebbe di composizioni complete ed accertate, poichè la musica cui io alludo ha esistito sotto una forma molto individuale e prodotta forse in parte dalla vena dell'improvvisazione. Io parlo di una curiosa serie di *bassi continui* trascritti nel 1613, i quali hanno sostenuto sinfonie e canzoni da cantare e da sonare. Di alcuni sono riuscito a scoprire le canzoni cui appartengono; quanto a parecchi altri si potrebbe credere che su di essi siasi improvvisato un concerto di quattro o cinque istrumenti. E a dedurre da questi bassi, nei quali si veggono segnati i luoghi delle entrate dei temi, delle risposte prime e seconde, semplici e doppie, le composizioni avrebber dovuto avere il loro interesse, tutto ben calcolato, in materia di contrappunto. In ogni modo questa forma di notazione o, per meglio dire, questo sistema, non deve sorprendere al seicento. E come notavano i compositori lirici e drammatici di quest'epoca, almeno in gran parte, gl'intermezzi, i preludi, i postludi e i ritornelli delle loro arie, se non colla semplice indicazione del basso continuo? Or questi bassi su accennati sono anche per sè medesimi interessanti, cantabili, maneggevoli, adattati a reggere una buona costruzione sinfonica. L'affidamento che gl'italiani hanno fatto, specialmente in quest'epoca, sul loro ingegno d'improvvisatori, rasenta l'audacia. È possibile che sopra questi bassi si siano create le più differenti sinfonie o danze. Nel medesimo codice vi ha inoltre un numero considerevole di pavane, gagliarde, correnti, brandi, volte francesi, gagliarde lombarde, e balletti alla romana. E pur di tutte codeste composizioni non è dato che il basso continuo. Che vuol dire? Anche in tal caso una delle due: o che le altre parti vi erano disposte sopra a talento dai suonatori, forse giovandosi di mo-

Digitized by Google

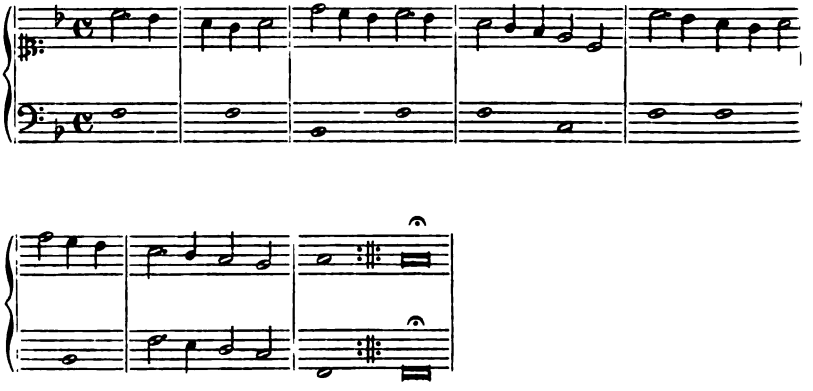
tivi molto noti e popolari, o variandoli con diminuzioni che non sarebbe difficile caratterizzare, oppure che anche questa collezione di bassi continui si riferisce a composizioni che ancora non conosciamo. Da cotesti bassi, al contrario degli altri, si può capir poco intorno alle intenzioni della composizione. Notevole è il fatto che i nomi ed anco le forme dei balli, e dei balli francesi per di più, cominciano a mostrarsi nella suonata italiana, la quale, vedremo fra poco, oltre alla forma di canzone e di sinfonia in un tempo solo e in due temi principali con uno o due ritornelli, mantenuta nello stile della canzone vocale e del madrigale, accetta una forma, per cui essa viene divisa in varii tempi secondo il succedersi di parecchie danze o arie di danza ond'ella è costituita. Se queste, in quanto ai lor titoli, erano di origine francese, non tanto francese era però la musica. Del resto gl'istrumentalisti italiani evidentemente non ebber bisogno, per conferire carattere alla lor musica, di trarre denominazioni dalle danze francesi. Essi ne avevano di proprie ed originali e delle proprie si servirono, come si vede dai titoli: *romanesca*, *rugiero*, *moneca*, *aria di Firenze*, *pavaniglia*, *aria del Gazzella*, *follia*, *tenor di Napoli*, *tortiglione*, *alta vittoria*, *bass'e alta*, *gioiosa*, *alta regina*, *bacio onorato*, *riccio ardente*, *ballo del fiore*, *pass'e mezzo*, ecc. Sono precisamente questi balletti alla romanesca, che noi troviamo nel codice del 1613 notati a Violino e Basso, e son brevi ma belli ed eleganti nella massima parte. Il più lungo è quello intitolato *bass'e alta*, che, arrivato a metà, continua con l'altro chiamato *gioiosa:* sono quattro pagine e mezzo di musica: il balletto più breve consta di otto battute. Ne trascriverò qualcuno, affinchè il lettore ne abbia un'idea:

Follia.

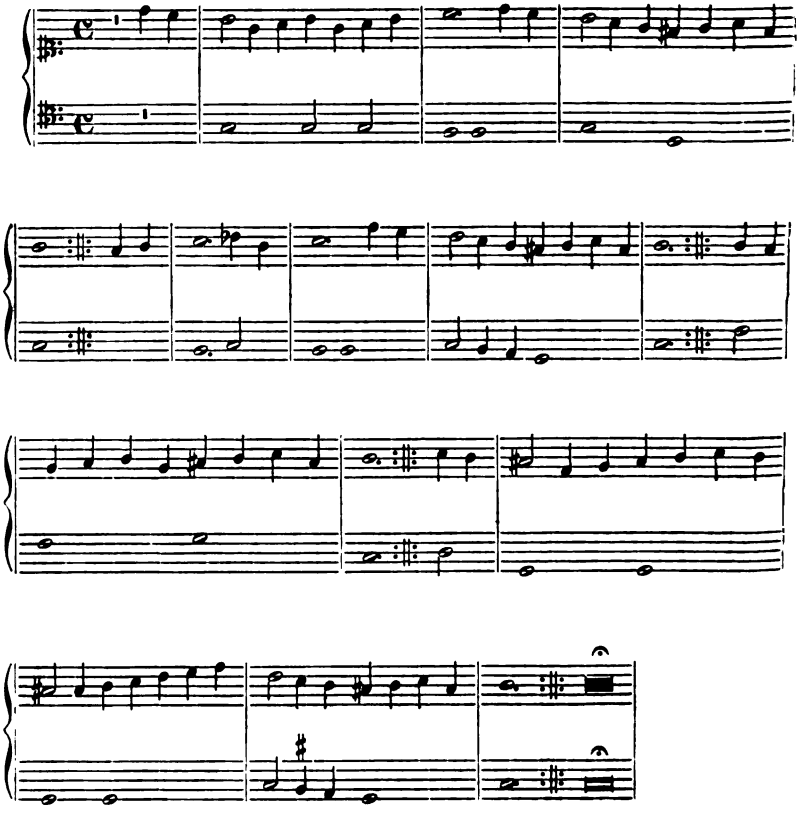


Digitized by Google

Tortiglione.

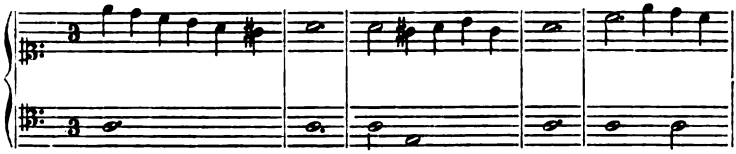


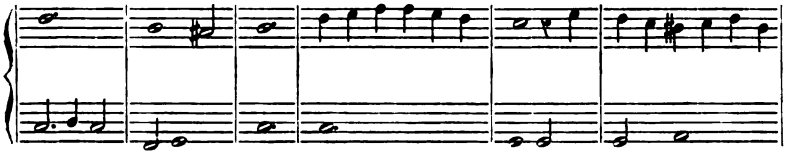
Alta Vittoria.

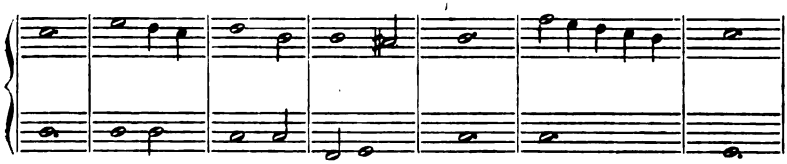


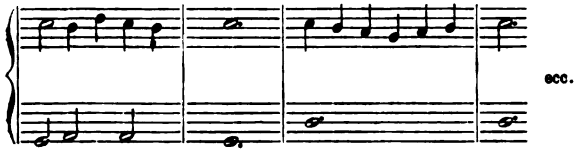
Digitized by Google

Bass'e alta.



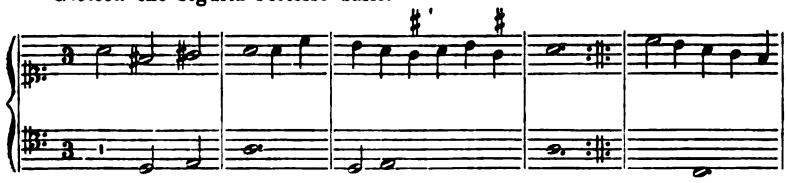


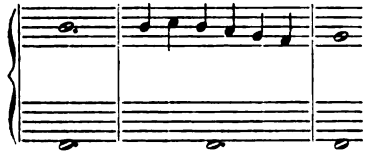




ecc.

Gioiosa che sèguita l'istesso ballo.

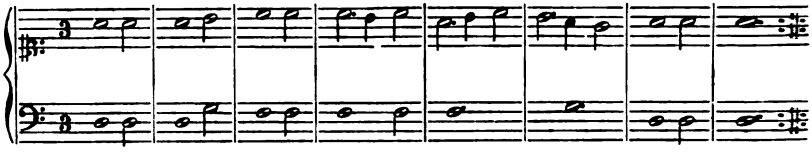




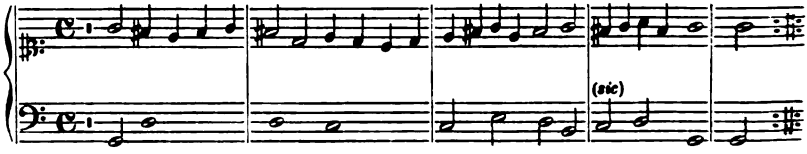
ecc.

Digitized by Google

Alta Regina.



Braccio onorato.



È inutile negare, in queste danze, una certa spigliata freschezza, una certa forma d'inventiva che le rende piacevoli. Lo stile proprio della musica istrumentale si è venuto così formando a piccole tappe, traendo le sue qualità, le sue risorse ora dal madrigale, ora dalla danza, ora dalla monodia vocale e rimescolando queste forme nella sinfonia e nella canzone, e tale permane, in generale, durante il sec. XVII.

Ma, ad onor del vero, non poco debbono aver contribuito ad uscire dalle pastoie della musica vocale le canzoni da suonare a quattro parti « con ogni sorta di strumenti musicali » di Tarquinio Merula, il cui primo libro venne stampato nel 1615. Non che v'abbian segni di maggior naturalezza melodica e di indipendenza dello stile in queste sue prime canzoni: anzi in esse tutto si riduce al tentativo di accostare una forma all'altra senza divisione di ritmo e piuttosto con sensibile coercizione. Egli fa uso del cambiamento del tempo in una stessa canzone e anche vi introduce forme di danza, benchè aride e senza nesso. Ma nel suo secondo libro di canzoni per due violini e basso, del 1639, op. 9ª, chiara si vede una maggior tendenza ad ordinare la forma e a marcare una certa indole generale propria della composizione. Anche qui troppo spesso è evidente che si tratta di una casuale, isolata distribuzione di effetti astratti, che poco convengono l'uno all'altro e stanno poco bene insieme. Tuttavia importa tener conto dei tentativi: la mano non è libera nè sicura nel reggere la concezione del nuovo, ma il nuovo c'è. In qualcuna delle canzoni

Digitized by Google

del quarto libro (1651) è usato l'appellativo di suonata, e allora la composizione consta di un sol tempo, mentre, nelle canzoni propriamente dette, il Merula fa uso di spezzature del tempo, che loro arrecano varietà e mobilità; le battute, benchè irregolarmente, sono divise. Ma, ripeto, la concezione della melodia, in quanto si tratti di composizioni gravi e di assoluta polifonia, sente un certo sforzo e il pensiero è arido e la forma angolosa. Il distacco dalla forma della musica vocale, quale elemento principale di imitazione, è però, se non avvenuto completamente, in via di avverarsi, e quando esso sarà stato raggiunto, ritornando il pensiero alle composizioni del Merula, si dovrà ammettere che egli vi ha molto contribuito per certo.

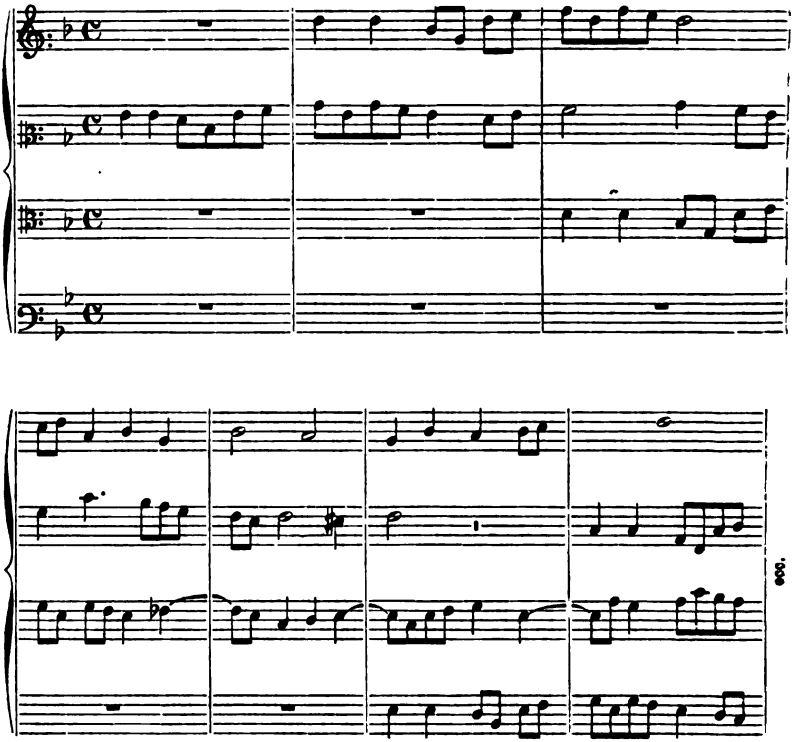
Ed abbiamo poscia a notare un libro di ventitre canzoni, da quattro a tredici parti, di Pietro Lappi, del 1616, i cui titoli sono pure derivati da' cognomi delle persone cui sono dedicate. Così ve ne ha una, p. es., che si chiama « La Monteuerde ». Lo stile non è quello dell'aria o della musica di danza in genere, ma quello di un aridetto madrigale o della canzone del 1500, stile che abbiamo già sommariamente descritto. Queste canzoni constano di un sol tempo: i valori delle note sono piuttosto uguali, le diminuzioni sono evitate, la melodia è angolosa e vuota. Le parti mancano ancora della divisione delle battute: tonalità e ritmo sono incerti; il contrappunto domina non ricco ma pesante; la forma iniziale d'ognuna è quella del canone libero.

Maggior varietà, maggiore spigliatezza, maggior colorito mostrano i ricercari e le canzoni francesi di Antonio Cifra, del 1619. Sono ancora composizioni più sviluppate, sebbene non unitariamente e sebbene non constino che di un sol tempo. Anzi, in questo senso di sviluppo secondo pluralità di ritmo, esse alternano spesso la misura 𝄵 o 𝄴 con l'altra $\frac{3}{2}$. Un'analogia di stile esse la mantengono con le canzoni viste fin qui. Vi si notano spesso le entrate dei temi a modo di fugato. Essi si succedono brevi ed agili in gran numero, rapidamente alternantisi come se non dovessero marcare traccia alcuna. La composizione così fatta vive di una forma frammentaria cui manca un carattere deciso, ma, vuoi per le varianti del ritmo, vuoi per il movimento e il brio proprio di questo stile, le canzoni del Cifra lasciano un'impressione favorevole. E la struttura

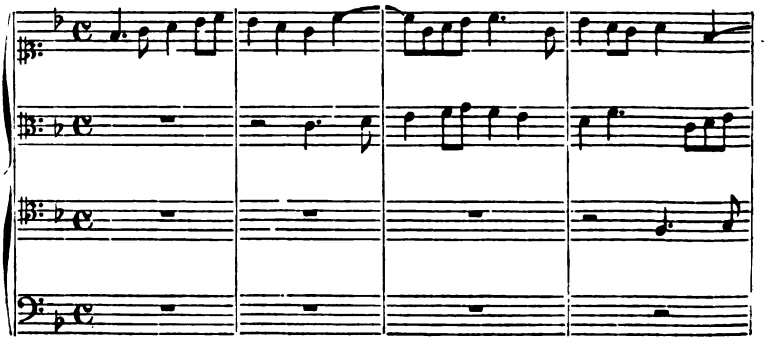
Digitized by Google

stessa dei due temi che presento lascierà prevedere all'esperto musicista qual sia il carattere e il valore delle composizioni che ne risultano:

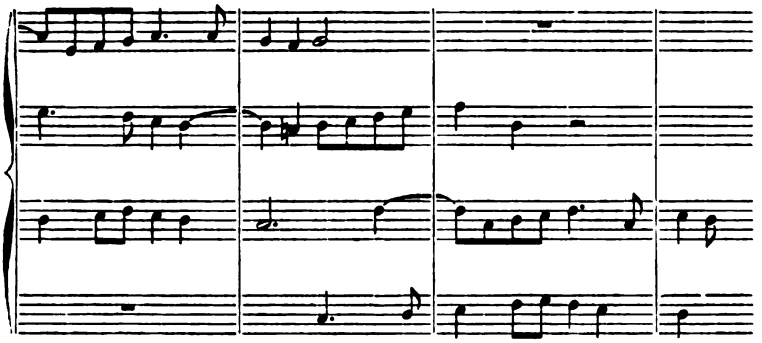
Canzon prima.



Canzon quinta.



Digitized by Google

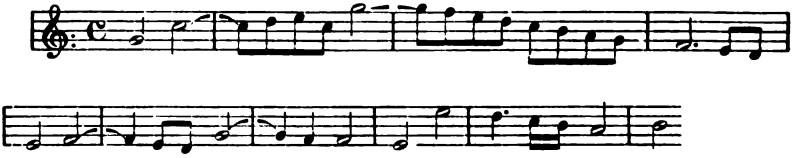


Queste, considerate come forme di una fase, in cui la musica istrumentale lotta per conseguire la sua libertà, un carattere proprio, sono di un valore indiscutibile e di interesse. In questa fase di gestazione forme tipiche non se ne trovano, ma è istruttivo seguire la traccia segnata da questi tentativi, traccie che guidano, in processo di tempo, alla scoperta del tipo. E nel periodo che segue noi vediamo la canzone da sonare pigliar sempre più una fisionomia a sè, liberandosi mano mano dalla soggezione della scolastica e della musica vocale. Le parti abbandonano le denominazioni di *canto*, *alto*, ecc. e ricevono quelle di *violino*, *cornetto*, *basso;* nella musica si avvertono di quando in quando i segni denotanti una maggiore o minore intensità del suono o una modificazione momentanea del tempo, come *piano*, *forte*, *presto;* in generale si comincia a far uso del basso continuo per l'organo, e, a parte questo, una sensibile linea di divisione viene a marcarsi fra i due generi. Lo si deduce, tra altro, dalle dicianove « canzoni per sonare con *ogni sorta d'istrumenti* a 2, 3, 4, 5, 6 e 8 voci » di Giovanni Picchi, stampate in Venezia nel 1625. Le canzoni di Picchi dànno a vedere uno sviluppo tematico maggiore di quel che siasi notato sin qui; esse presentano una graziosa varietà di ritmi, movimenti e figurazioni, sebbene non constino che di un solo tempo. Però che dei movimenti gravi si alternano con dei movimenti rapidi e le misure del tempo ordinario con quelle del tempo perfetto o sia di tripla. Vi sono indicati gl'istrumenti voluti, cioè violini o cornetti. Lo stile è più sinfonico, e non manca d'attrattiva lo sforzo di arrecare certa fisionomia speciale alle singole composizioni, alternando in esse varî momenti di espressione dina-

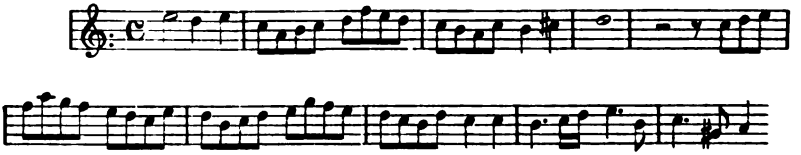
Digitized by Google

mica. La forma è scorrevole, ma ciò che dentro essa si aggira tende di più all'effetto esteriore. Si tratta quasi sempre di temi brevi susseguiti da risposte e da imitazioni. Più che essere unita mediante uno o due temi, la composizione consiste di un'aggregazione di frammenti ordinati e disciplinati dal contrappunto: vi hanno pochi abbellimenti ma certo aumentati son essi e più vivaci in confronto con le canzoni precedenti. Poichè, negli esempi addotti più sopra, ho indicato la forma iniziale di coteste composizioni, la quale si mantiene costante ed uguale in ogni autore e lascia supporre qual sia la specie della condotta tematica e quindi la forma complessiva, così mi limito da quind'innanzi, salvo casi speciali, alla trascrizione della parte principale o sia di quella che conduce la melodia. E qui adduco in esempio alcuni temi tratti dalle suddette canzoni di Giovanni Picchi.

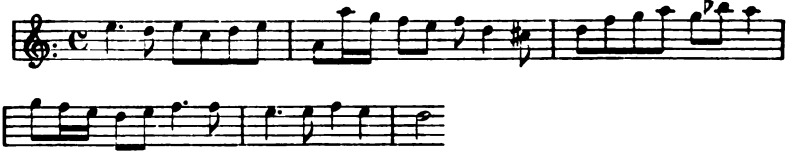
Canzon seconda.



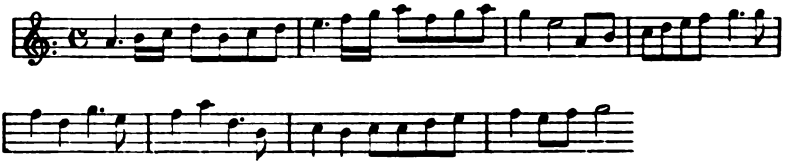
Canzon terza.



Canzon quinta.

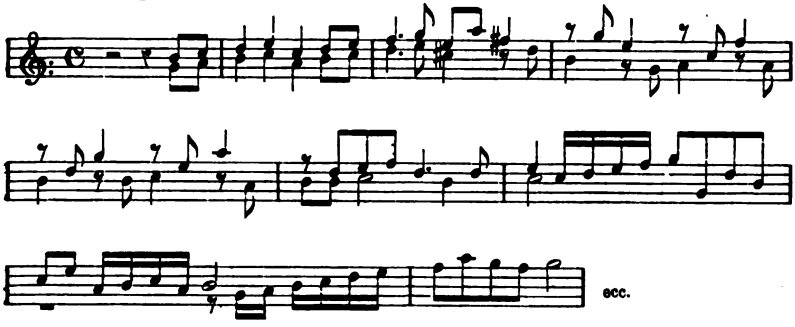


Canzon ottava.

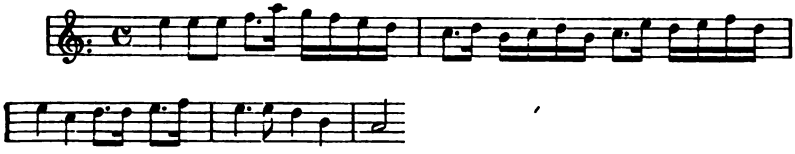


Digitized by Google

Canzon quarta decima.



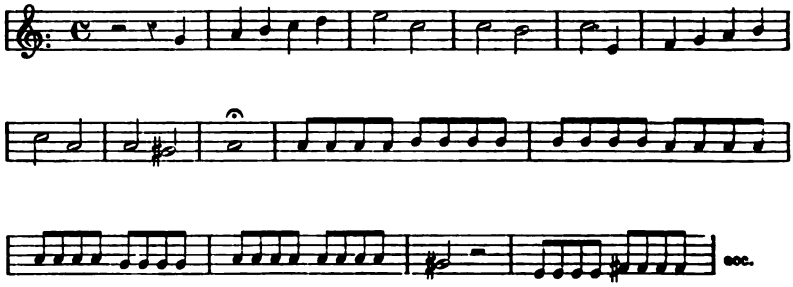
Canzon decima settima.



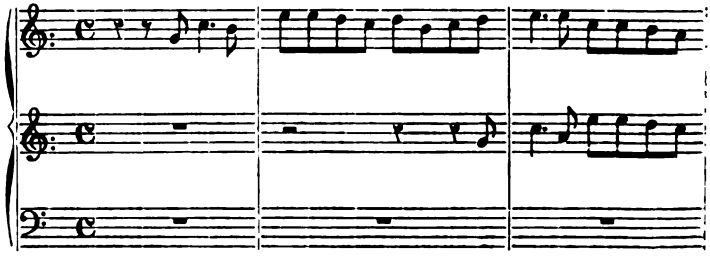
Diciotto suonate a due e tre parti di Pellegrino Possenti, del 1628, considerate nella loro sostanza musicale, non ci dicono nè più nè meno di quelle viste fin qui, ma offrono tuttavia qualcosa di notevole in quanto alla forma esterna. Constano di un tempo, in cui alternano le misure C e $\frac{3}{4}$. I coloriti non abbondano, ma di quando in quando si trova uno dei segni dinamici, il *piano*, mentre, cosa a bastanza curiosa, il *forte* non è usato mai. Ancora ci veggo per la prima volta le notazioni « sino al fine » e « da capo ». Non è dunque esatta l'affermazione di Algernon Rose, che il « da capo » si cominciasse ad usare nel 1693. Non vi ha divisione di battute. Anche queste suonate derivano i lor titoli dai personaggi cui sono dedicate. È evidente nell'autore lo sforzo di imprimere un diverso carattere ad ogni singola composizione. Accanto ad una suonata grave. austera, se ne vede un'altra molto svelta e briosa, in cui i valori delle note sono minuti. Vi è introdotta la progressione, la variazione, la melodia a crome ribattute, vi è indicato esattamente, per la prima volta, il tremolo (♪♪♪♪♪) che, a seconda del tempo, si riduce, all'atto dell'esecuzione, a semicrome e biscrome, sebbene sia scritto a valore di crome. Ma, in generale, vi si nota aridità e poco buon gusto. È chiaro però che la musica istrumentale si stacca

Digitized by Google

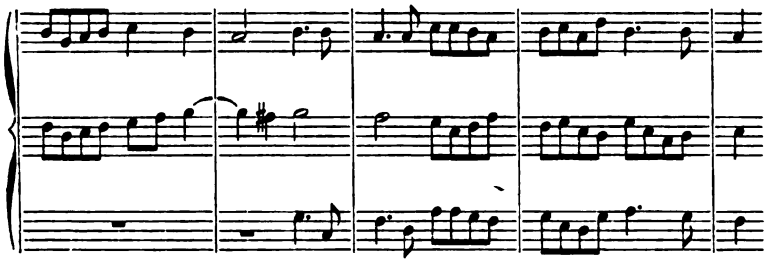
sempre più dal periodo vocale; essa vuole raggiungere un carattere proprio tanto nell'*adagio* che nell'*allegro*, indipendentemente dalla canzone vocale, dal ricercare e dal madrigale, ma si altera nello stile. La forma è dispersa in frammenti. Queste suonate sono in un tempo, ma non sono di un sol getto. L'esempio che segue è tratto da una delle canzoni del Possenti detta « La Ubalda ».



Un maggiore interesse offrono le *Sinfonie ad uno e doi violini, a doi violini e trombone, con il partimento per l'organo, con alcune a quattro viole* di Bartolomeo Montalbano da Bologna, stampate a Palermo nel 1629. Lo stile è brillante, specialmente nelle quattro sinfonie per violino, in cui quest'istrumento è tutto in gran faccende e quasi esclusivamente attende a diminuire con melisme molto trite. Oltre i segni dinamici, *piano* e *forte* e i pochi coloriti, *tardo* e *presto*, si nota qualche rara legatura per gli strumenti ad arco. Le sinfonie sono così ripartite: cinque a quattro violini, due a un violino, due a due violini e due a due violini e un trombone. Ecco come comincia la settima di queste sinfonie:



Digitized by Google



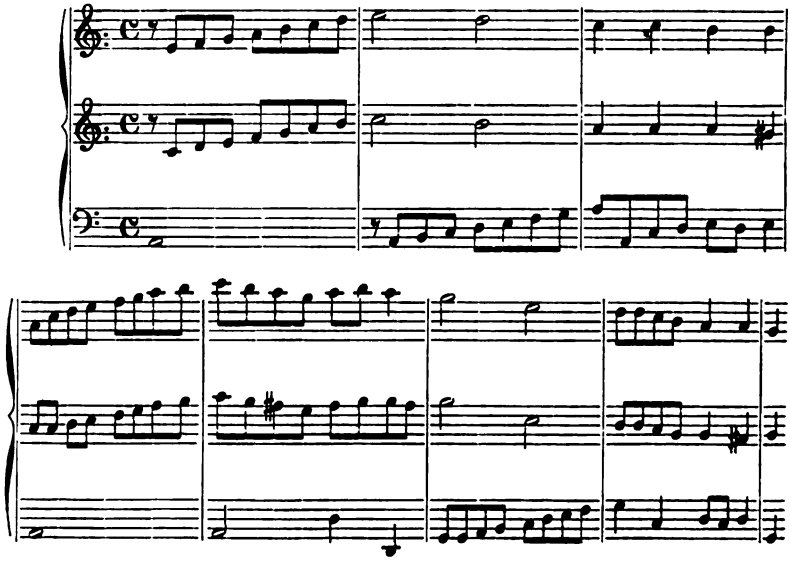
Montalbano è compositore che ama il tratto caratteristico; è spigliato e talora geniale. I temi ottengono qualche sviluppo non privo di interesse; lo stile si scosta da quello della canzone e della danza; ritmi diversi si alternano come i tempi. Se ora ci facessimo a considerare gli elementi, che hanno servito a consolidare questo primo tipo di musica istrumentale italiana, potremmo veder di molto scemata la loro influenza al punto in cui siamo; in alcuna di queste sinfonie la elementare imitazione della specie vocale non lascia più traccia di sorta; la musica istrumentale s'avvia per una strada propria; essa, in ultima analisi, la deve, è vero, alla canzone monodica, ma anche però all'aumentata virtuosità possibile sugl'istrumenti. Anzi è questa virtuosità che le tende un agguato, da cui essa non sa guardarsi a bastanza, e nel quale cadendo o per ingenuità, o come trascinatavi da un istinto fatale, essa rimane alla mercè di un' imposizione tecnica, che decide del suo sviluppo esteriore.

Ma se questa specie, in cui si confondono la sinfonia, la suonata e la canzone istrumentale, la specie della polifonia assoluta, si smarriva già in aggrovigliamenti barocchi e in ornamenti eccessivi, tanto da dimenticare l'essenza melodica dei temi, il compositore che modestamente rimaneva circoscritto alla piccola forma della danza, si manteneva più melodico, più chiaro, più solido. Alcune delle belle composizioni istrumentali di Martino Pesenti, che si trovano sotto i titoli di « Correnti alla francese » e di « Correnti, Gagliarde e Balletti diatonici, trasportati », ecc. conservano tuttodì una notevole freschezza melodica e possono considerarsi come saggi delle reali conquiste fatte dagl'italiani nel campo della musica istrumentale. Appartengono al 1630, al 1635 e al 1645. Alcune sono espressamente composte per il Clavicembalo; la maggior parte convengono

Digitized by Google

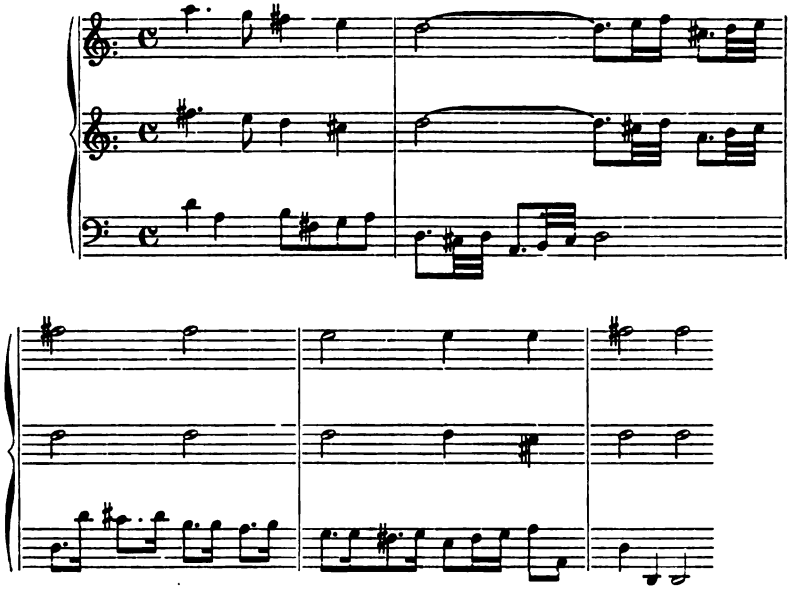
anche ad altri istrumenti. La melodia è semplice, sentita, colorita bene dal basso continuo, che fraseggia insieme con essa e che, fatte poche eccezioni, è l'unica parte scritta in sostegno del canto. L'imitazione vi è usata con sobrietà, perciò essa è molto efficace. Io credo che le composizioni di Pesenti, di questo musicista *cieco a nativitate*, siano, nel loro genere, fra le migliori dell'epoca. Nell'op. XV (« Correnti, Gagliarde e Balletti, ecc. » del 1645) Pesenti trasporta ogni composizione un mezzo tono sopra al primitivo e chiama così l'identico pezzo cromatico, mentre dice l'altro diatonico. Benchè, per l'indole del nostro studio, a noi di ciò poco importi, tuttavia dirò che questi qualificativi non rispondono al nostro concetto. Simili trasposizioni però servono, non foss'altro, a dimostrare come i maestri italiani del '600 potessero fin d'allora comporre in tutte le tonalità, anche le più difficili, le quali molti hanno creduto si usassero soltanto più tardi. Il Pesenti fa uso ancora del trasporto in enarmonia. Nella mia raccolta: *Collection of pieces for Violin, composed by Italian masters of XVII and XVIII centuries*, etc. London, Boosey & Co., io ho inserita una delle correnti, la prima, che si trovano nell'opera XV; qui appresso trascrivo le prime battute di un pass'e mezzo e di un balletto, a tre parti,

Pass'e mezo a tre. Parte seconda.



Digitized by Google

Balletto a 3. Parte prima: si douera sonare a battuta lunghissima.



le quali potrebbero dimostrare che sia, in questi nostri classici italiani, forza e leggiadria dei temi, logica ed omogeneità di sviluppo, unità di carattere. Ciò che distingue la composizione del Pesenti è la libera, quasi moderna espansione della melodia. In questo caso, essa è diventata veramente una melodia caratteristica della musica istrumentale. In un'epoca, in cui la musica del melodramma aveva, in genere, poca mobilità, poca sensualità, poco slancio melodico, ciò è degno di considerazione. La musica istrumentale, insieme colla lirica, poteva considerarsi più schietta e meno corrotta nella forma, benchè anche per la musica d'opera non manchino delle splendide eccezioni. Ma ciò che più importa è che il Pesenti cura sopra tutto lo sviluppo della forma interiore della melodia. È qui che egli cerca il bello, l'ardito, l'elevato. Egli lavora con intendimenti moderni.

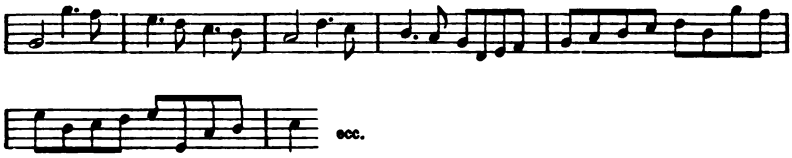
Nulla io trovo di veramente particolare e che non abbia notato di già, nelle suonate di Gio. Battista Fontana, del 1641: io dico nulla di sostanzialmente nuovo, ma non escludo che esse, in più di un punto, siano meritevoli di considerazione. Sono composte a una, due e tre parti, per Violino o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violoncino o simile istrumento. Alcune di esse contengono un abbondante

Digitized by Google

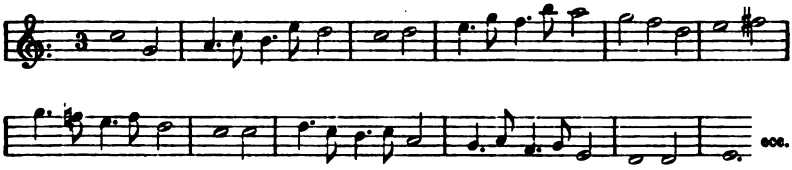
sviluppo, quantunque la maggior parte non consti che di un solo tempo: or questo sviluppo non è in esse tanto per necessità interna delle idee melodiche, quanto in seguito alle aggiunte esteriori. Sono propriamente duetti e trii, che possono venire accompagnati da un quarto istrumento, come l'organo o il clavicembalo. Ma un'osservazione importante va fatta. In alcune di queste suonate, quando constino di due e anche di tre movimenti, il primo, mantenuto, per esempio, in C, termina con una cadenza perfetta; vi segue ordinariamente un tempo lento in $\frac{3}{2}$, il quale s'alterna di nuovo col C. Ma, diversamente da quel che si può notare nelle composizioni viste fin qui, in queste suonate la distinzione dell'uno o dell'altro movimento è proprio stabilita mediante una cadenza conclusiva, e forse dopo di essa c'era fermata. Dunque con ciò noi osserviamo già dei tentativi di dividere più decisamente la suonata in parecchi tempi, non solo, come prima, limitandosi il compositore ad alternare la specie della misura e considerando questo fatto come un'alterazione accidentale, ma ponendo i riconoscibili segni terminali ad un movimento, prima di passare ad un altro in tutto diverso, in altre parole, trattando diverse forme chiuse. Anzi, tutte le suonate di Fontana che cominciano coll'allegro o coll'adagio e proseguono coll'uno o coll'altro a seconda dei casi, dimostrano questa maggiore determinatezza e limitazione recata alla piccola forma, come, ad un tempo istesso, questa maggiore estensione che riceve la forma in grande, la forma del tutto. La varietà dei componimenti è cosa molto sensibile. Ve ne hanno composti di tempi e di temi tutta animazione, tutta mobilità, con diminuzioni interminabili, con rapidi abbellimenti, con forme tutte melismatiche, accanto ad altri dai movimenti solenni, gravi, monotoni, e ad altri ancora, in cui prevale la nota briosa o volgaruccia o descrittiva. Ma in queste suonate, nelle quali il valore della parte tecnica è certo superiore a tutto il resto, in mezzo a cose aride e ad alcuni barocchismi, il Fontana ha tratti splendidi di melodia, conduce con mano maestra ricchi contrappunti ed a sostegno di ogni sua forma si serve di bassi eccellenti. Conviene ch'io adduca qualche esempio del suo stile melodico.

Dalla Sonata Seconda. Violino solo.

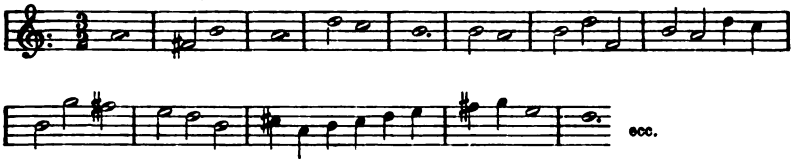
Digitized by Google



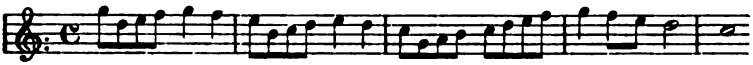
Dalla Sonata Terza. Violino solo.



Dalla Sonata Quarta à Violino solo.

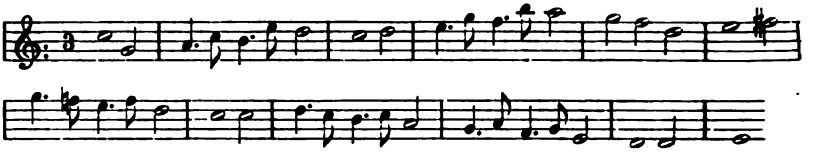


Sonata 16 à 3 Violini.



Egli ha adottato una forma diversa ed ha spezzato i tempi. È vero però che anche Pesenti aveva tentato codesta divisione netta dei tempi quando, dati due o più temi delle sue gagliarde e correnti, qualche volta raccomanda di « spezzarne » uno, cioè di isolarne una parte o anche tutto, facendo notare il carattere non assoluto di questa sua intenzione colle parole « se piace ». Ma, al postutto, quale utile studio per noi italiani si potrebbe fare sulla costruzion della melodia di questi seicentisti, una melodia limpida e naturale, che impressiona subito col fascino della semplicità e della bellezza, una melodia, che, di incerta, indefinita, poco ritmata, com'era alla fine del cinquecento ed in principio del seicento, ora, dopo meno di cinquanta anni, si è fatta un canto periodico di pretta natura italiana, in cui i periodi si ripetono e non stancano, in cui è un così bel sentimento della proporzione e dell'eleganza. Ma osservate anche una volta questa melodia e armonizzatela con cura:

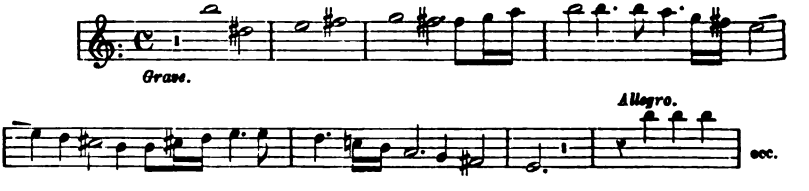
Digitized by Google



Io non so se ammirare di più la bellezza del disegno, il dolce crescendo dell'espressione, che ritorna poscia gradatamente al primitivo stato di calma, o il sentimento di infinita amabilità e malinconia che ella ha in sè, come ogni sano canto del popolo. Certo la semplicità del disegno e la espressione candida ed aperta han fatto sì che questa melodia conservi, anche oggidì, dopo più di due secoli e mezzo, da che è stata composta, una freschezza meravigliosa. Ripeto, quale utile studio per noi italiani!

Le trentatre suonate dell'op. IV di D. Marco Uccellini (1645), che sono composte in parte per due violini, in parte per violino e basso, debbono considerarsi divise in più di un tempo. E sono in fatti propriamente segnate dal compositore le divisioni dei movimenti *grave*, *allegro*, *adagio*, quindi appare molto chiara la sua volontà. Le battute sono ripartite in modo assai irregolare e bizzarro: in quanto a ciò, la maggior regolarità si trova nelle composizioni di Pesenti. Vi è usato il tremolo, raramente però e con quella sobrietà che si addice alla musica da camera. La forma non è afferrabile che con qualche difficoltà e non è affatto regolare. Il contrappunto piuttosto domina colle sue applicazioni molteplici e le sue risorse, e fa stare indietro la melodia; inoltre, molti tratti caratteristici, avvertiti in altri componimenti, sono ugualmente riferibili a queste suonate dell'Uccellini, nelle quali il manierismo abbonda e non c'è ombra di genialità. Mi piace però di far notare la seguente introduzione

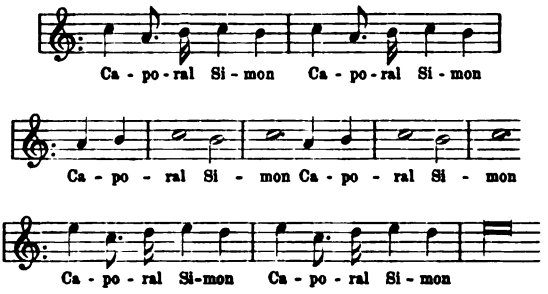
Sonata Decima Sesta A Doi Violini.



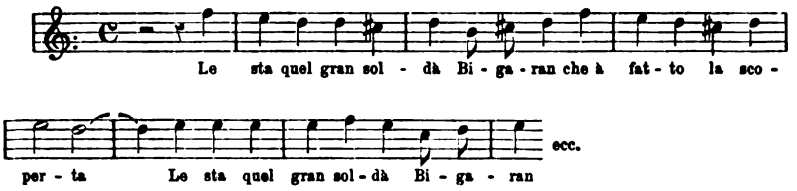
della sonata decima sesta, perchè forse in essa è a vedersi l'origine di una forma, che piacque assai agl'istrumentalisti italiani e fore-

Digitized by Google

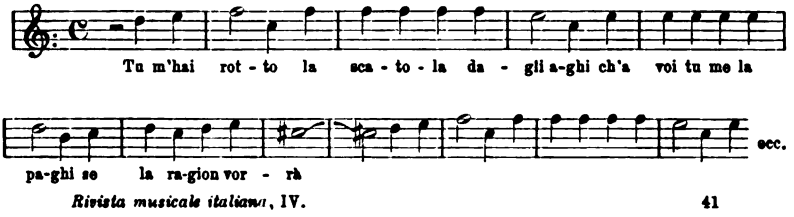
stieri del 1700. Del medesimo Uccellini, che fu capo degli strumentisti del duca di Modena, conosco ancora venti correnti e dieci arie per violino solo con un secondo violino *ad libitum*. Lo stile di queste composizioni, s'intende, è diverso; egli è meno o punto concertante; come forma, le correnti possono stare accanto a quelle di Martino Pesenti, benchè queste di Uccellini siano più brevi e, in genere, manchino di grazia e di sentimento. Le arie non hanno importanza musicale: in parte sono accomodate sopra canzoni popolari, come « Le sta quel gran soldà Bigaran che à fatto la scoperta », l'aria del « caporal Simon », « questa bella sirena », la « scatola dagli aghi », ecc. Nell'aria sopra il caporal Simon, di tanto in tanto, si riprende questo brevissimo motivo... conduttore.



Avverto che ho messo le parole sotto le note esattamente come le ho trovate. L'aria del « Soldà Bigaran » comincia così:



Il motivo della « scatola dagli aghi » è questo:



Digitized by Google

e seguono poi, in queste arie, più o meno variazioni e passaggi dello stesso gusto. Ciò che prova che la musica istrumentale anche nel sec. XVII, come ai dì nostri, faceva qualche incursione nel campo della canzone di carattere (si pensi all'*ouverture* accademica di Giovanni Brahms, che è basata sugli stessi procedimenti), amava di farsi più semplice e spigliata, appariva intenta a ritrarre motivi di danze e di canzoni popolari elaborandole a suo modo, come più tardi fecero Muffat, Haydn, Beethoven ed altri del nostro tempo, cominciava a prediligere il tratto spiritoso e cadeva in una forma di musica a soggetto. Certo si è che la musica istrumentale italiana fa così un passo di più verso una maggior naturalezza del concepimento, distraendosi dalle imposizioni delle accademie e della scuola, e verso la musica a programma. Un compositore come Uccellini è quindi degno di nota, non tanto per la musica sua considerata astrattamente, quanto pel significato che la sua composizione ha nello sviluppo della forma. Parleremo di qualche altra opera di questo compositore più tardi.

Delle nove sonate per fagotto solo con basso continuo di Gio. Antonio Bertoli, del 1645, so bene che bisogna tener quel conto che si deve, come di lavori composti a fin di studio e di esercizio; esse non contengono quasi nulla di melodico, in confronto colla molta virtuosità. Lo stile ne è anzi guasto, e la loro estensione, tutt'affatto superflua, è ottenuta col mezzo di sviluppi e di aggiunte della forma esteriore.

I balletti, le arie e le canzoni per chitarriglia di Stefano Pesori (1648), che qualcuno potrebbe conoscere, sono cose molto meschine. È un continuo adattare all'istrumento delle ariette popolari e delle piccole forme di danza. Che questo sia un motivo da trascurarsi, nella storia della musica istrumentale, non credo, ma le composizioni, in sè, sono veramente quantità trascurabili.

(Continua).

L. Torchi.

Digitized by Google

I melodrammi giocosi inediti di G. B. Casti.

Due anni or sono, grazie all'ospitalità concessami dai cortesi editori Bocca in questa *Rivista*, potei pubblicare una monografia sui melodrammi di G. B. Casti (1), reputando non del tutto inopportuno lo studio di un genere tanto curioso e singolare di letteratura a contributo specialmente della storia della musica. Le circostanze non mi consentirono allora di prendere in esame altro che i drammi editi del poeta: *Il re Teodoro*, il *Cublai*, *Prima la musica e poi le parole*, il *Catilina*, la *Grotta di Trofonio* e i *Dormienti*, ma giustamente mi fu rimproverato di non aver data intera, nell'opera sua melodrammatica, la fisonomia dell'arguto poeta cortigiano a torto dimenticato dai più, e da molti non sempre giudicato con sereni e ben ponderati criterî. — Son lieto di poter ora riempire la lacuna e completare il mio studio con questa nuova monografia; offrendo notizia particolareggiata di quei melodrammi inediti del Casti che giacevano sconosciuti nella Biblioteca Nazionale di Parigi, esaurisco nella sua interezza il soggetto preso a trattare (2).

Due sono i codici che li conservano; il 1391 (3) e il 1626 (4). Il primo contiene l'*Orlando Furioso*, il secondo la *Rosmonda*, il

(1) V. *Rivista musicale italiana*, vol. II, fasc. 1°, 1895. — Torino, Bocca ed.

(2) Ringrazio sentitamente il chiar.mo cav. dott. G. Girardi, bibliotecario alla *Universitaria* di Padova, che con squisita gentilezza mi rese facile l'ottenere i mss. che desideravo, e mi fu cortese di altre indicazioni.

(3) Mss. ital. 1391, in-4°, mill. 245 × 190. Carte 160 numerate. Scrittura nitida del sec. XVIII, legato in cartone.

(4) Mss. it. 1626, in-4°. Carte 284 numerate, legato in cartone.

Digitized by Google

Teodoro in Corsica, lo *Sposo burlato* ed il *Bertoldo*. Di questi drammi, uno solo, il penultimo, fu musicato, gli altri non furono mai nè musicati nè rappresentati. Ne faremo qui un'analisi per quanto meritino accurata, dichiarando subito che destano non poco interesse per la festività di cui abbondano, per la snodatura degli intrecci originali e per la facilità del verso e dei metri.

***

Incominciamo dallo *Sposo burlato*. È diviso in due parti e intitolato dall'autore « operetta a cinque voci » (1). L'azione semplicissima si svolge nel modo seguente: Lindoro ama Lesbina che lo ricambia ed è geloso di don Totoro che opprime coi suoi madrigali scempiati la fanciulla, e pretende di sposarla; Lesbina non può soffrire don Totoro, ma è donna, e si compiace di aguzzare ancor più l'amore di Lindoro con la sua civetteria. Valerio, un amico di casa, amante della libertà e non di Cupido, impensierito della gelosia dell'amico Lindoro e pregato da Lesbina, imagina una gherminella atta a liberare la ragazza dallo stupido seccatore. Don Totoro è un poeta da strapazzo, vanitoso e sciocco, e facile ad essere abbindolato. Dopo aver corteggiata Lesbina e averle recitata una poesia composta espressamente

in sull'antico stile pastorale
di Cino da Pistoia,

infiorata di spropositi i più stravaganti, per consolarsi della cattiva accoglienza fattagli da lei che gli voltò le spalle all'improvviso nel punto più appassionato della declamazione, si reca in un bosco (la scena si suppone svolta in una campagna del regno di Napoli, vicina a Cuma), e cercando l'inspirazione, si accinge a comporre un altro madrigale non meno strambalato del primo. — In questo mentre gli appare, spaventandolo, Valerio (che ha già concepito il suo piano), vestito da mago:

(1) Questo è l'unico melodramma del Casti, nel quale, di fronte ai nomi dei personaggi, siano riportati quelli degli attori. Le parti sono così distribuite: *Lesbina*, signora Bonafini; *Don Totoro*, sig. Marchetti; *Valerio*, sig. Babini; *Lindoro*, sig. Porri; *Lisetta*, signora Marfa.

Digitized by Google

Don Totoro che fai?
D. Tot. Faccio un sonetto
in lode della bella
che m'ha ferito il cor.
Val. Come s'appella?
D. Tot. Lesbina.

« Non ti vergogni, esclama Valerio, di amar donna volgare
al mondo letterario affatto ignota?

Io ti darò una sposa degna di te, Saffo; ma dovrai scendere all'inferno a cercarla. La sibilla Cumèa che guidò il figlio di Anchise, ti scorterà. Però devi salutarla in greco:

Salve, o pandocratora Sibilla! »

E mentre don Totoro studia la formula insegnatagli, Valerio si trasforma in sibilla.

Raddoppia lo spavento e quindi la sommissione di don Totoro. « Orfeo placò le furie colla cetra, gli dice la sibilla, e tu lo farai con l'arpa ». Totoro corre a prendere lo strumento, e intanto Lesbina e Lindoro si rallegrano con Valerio della trovata, mercè la quale il merlotto cadrà nella rete. Torna don Totoro, e i due amanti si nascondono. « Andiamo, gli dice la sibilla, andiamo all'inferno a prendere Saffo ».

D. Tot. O pandocratora
io vengo teco
e l'arpa intanto
accorderò.
Val. (a Lind. e Lesb.) Il bel dell'opera
vi resta ancor.
Lesb. e Lind. Per troppo ridere
mi crepa il cor!

Questa la prima parte. In sul principio della seconda, troviamo don Totoro che condotto nel più folto del bosco, sul limitare di un'oscura grotta, evoca gli spiriti dell'averno, ligio agl'insegnamenti di Valerio:

Digitized by Google

Callimera
callispetra
agatonion
demonion
cacocefalon
sotoraticon!

Parecchi contadini travestiti da furie escono dalla grotta:

Chi fra quest'orride
caverne orribili,
con greca musica
che strappa l'anima,
c'empie di spasimo
da capo a piè?
Nel cupo baratro
l'empio precipiti,
ed il suo cranio
serva a Proserpina
come di chicchera
per l'erba thè!

Don Totoro a tal vista chiama in aiuto la sibilla scomparsa. « Ma che vuoi qui? » gli chiedono le furie;

Qui solo albergano
sospiri flebili,
dolori colici,
affetti isterici,
e tu qui libero
ardisci entrar?

« Desidero sposare Saffo », risponde il malcapitato.

Le furie allora lo incoraggiano ad avanzarsi; egli avrà la sposa che chiede. — E gli guidano innanzi, velata, Lisetta la cameriera di Lesbina. Don Totoro vorrebbe scoprirla. « Adagio », gli grida Valerio ricomparso sotto le spoglie della sibilla; « prima bisogna consacrare il matrimonio coi riti diabolici ». E infatti, imbacuccato don Totoro in un manto, le nozze buffonesche si compiono. Intanto, in un'altra parte del bosco, Lesbina e Lindoro mentre amoreggiano, si rallegrano fra loro del tranello in cui è caduto il sempliciotto, finchè questi

Digitized by Google

sopraggiunge accompagnato da Lisetta sempre velata, e da Valerio. Don Totoro sbuffa sotto il manto in cui l'hanno infagottato:

Orsù via, cara Cumèa,
togli a me questo cappotto,
o qui sotto io creperò!

Intanto Lisetta è sbarazzata del velo. Don Totoro esclama:

Se Lisetta tu non sei,
certo tu somigli a lei!

E Valerio:

La medesima figura
si compiace la natura
spesse volte a replicar!

Don Totoro vorrebbe presentare qualche altra obbiezione, ma Valerio lo minaccia:

Se più dubiti, ti giuro
che vi mando tutti e dui
di bel nuovo ai regni bui!

Don Totoro ritira ogni obbiezione e si dichiara contento. E gli altri inneggiando burlescamente:

O caso insolito,
caso incredibile,
che forse i posteri
non vorran credere,
Saffo con Totoro
Si maritò!

e l'operetta finisce.

***

Quando nel mio studio precedente ebbi a parlare del *Teodoro in Venezia*, riportai una lettera del poeta diretta a D. Paolo Greppi di Milano, del 20 aprile 1786, in cui il Casti dichiara essere il *Teodoro in Venezia* il primo dei melodrammi da lui scritti; aver egli vagheggiato un genere di letteratura così nuovo, solo per aderire

Digitized by Google

alle istanze di Paisiello. Ma in coda allo *Sposo burlato* c'è una *Licensa*, nella quale si inneggia alla nascita di un rampollo reale:

Alla comune speme il Ciel concesse
la sospirata Prole . . . . .
. . . . . .
Della gran Donna che alla Russia impera,
dei Genitori i luminosi esempî,
quanta virtù trasfonderanno in lui!

Il poeta fu alla Corte di Russia negli anni 1777 e 1778. E appunto ai 24 di dicembre del 1777 nacque Alessandro, nipote di Caterina II allora imperatrice, e figlio di Paolo, suo figlio, e della principessa di Würtemberg. È chiaro dunque che il dramma fu scritto proprio per l'occasione di questa nascita. Nello stesso anno poi in cui il Casti era chiamato a Pietroburgo, anche Paisiello si recava a quella Corte; e con molta probabilità si può supporre che la musica dello *Sposo burlato* sia stata fatta dal celebre compositore. Ciò spiegherebbe meglio come Paisiello, ritornato alcuni anni dopo a Vienna, e ritrovatovi il Casti, abbia desiderato un libretto (quello del *Teodoro in Venezia*) di sua mano, avendo potuto apprezzare qualche anno prima il suo valore di poeta d'opere buffe. Si comprende poi di leggieri come il Casti, trovandosi alla Corte di Vienna, volesse far credere di aver scritto il suo primo melodramma per l'imperatore d'Austria.

Lo *Sposo burlato* non era uscito in luce per le stampe, ed egli, ambizioso di ottenere il titolo di poeta cesareo e succedere in questa carica al Metastasio, voleva mostrare al Sovrano di dedicargli una primizia, per far apparire maggiore il merito suo e la sua devozione. — Questo lavoro è breve, scarsissimo d'intreccio, ma quanta vivacità, quanta snellezza nell'esecuzione! Nella maggior parte dei melodrammi del Casti il comico scaturisce specialmente dallo svolgimento dell'azione; nello *Sposo burlato* invece dal carattere di un sol personaggio, quello di Totoro. Leggendo questo libretto, Totoro mi richiamò al pensiero *Falstaff*, schernito così comicamente dalle *Allegre comari di Windsor*, e la scena del bosco e le furie, quella della quercia di Herne, le fate e i farfarelli. In tutti i tempi piacque tanto veder trappolato e canzonato il tipo dell'amante ridicolo! E la società del secolo scorso,

Digitized by Google

coi suoi difetti tipici, quanti modelli offriva al poeta burlone perchè potesse colorire gaiamente il personaggio di Don Totoro!

La spigliatezza del verso è notevole in questo melodramma, sopratutto nella parte seconda.

La comicità va sempre crescendo dal principio alla fine e ci fa rimpiangere la brevità del lavoro, condotto con sufficiente correttezza linguistica e metrica.

***

Il brillante successo del *Teodoro in Venezia* rappresentato nel 1784, invogliò il poeta a ripigliare il fortunato soggetto, e dipingere l'episodio principale nella vita avventurosa del suo eroe. In una lettera già citata, del 20 aprile 1786, fa sapere che sta componendo un *Teodoro in Corsica*, e si lusinga che il nuovo melodramma abbia a riuscire anche più interessante del primo. Questa dilogia fu scritta dunque in ordine cronologico inverso a quello dei fatti narrati. Se riuscì ridicolo Teodoro esigliato dal suo minuscolo regno, pieno di debiti, ma più ancor di baldanza, certamente deve riuscire anche più ridicolo quando lo si presenti in mezzo al fasto effimero della sua improvvisa ed effimera grandezza, svaporata come bolla di sapone; da questo pensiero è nato il *Teodoro in Corsica*.

In sul principio dell'atto primo, ai capi dei Corsi radunati sotto la presidenza di Gafforio in prossimità di Aleria, si presenta Pinello ambasciatore dei Genovesi. Offre la pace e l'oblìo dei passati trascorsi, verso un atto di sottomissione da parte degli isolani. Ma è ricevuto male, specialmente da Ciaferro uomo energico e brutale, e riuscita a vuoto ogni trattativa, è dichiarata nuovamente la guerra. Tanto ardire nei Corsi è loro inspirato dalla notizia già sparsa ad arte da Gafforio: dover giungere fra poco il difensore della loro libertà, Teodoro di Neuhoff.

Carlone, famiglio di Gafforio, annunzia che è in vista una nave; tutti si affrettano a correre verso il porto per accogliere il gran personaggio, e frattanto Gafforio confida al fedele Carlone aver egli favorita la venuta dell'avventuriero per poter ingrandire se stesso all'ombra di lui.

Digitized by Google

Chè non chi siede in trono
ma chi governa e regge
re solo dir si de'.

Ma se un giorno Teodoro vorrà rovesciare lo sgabello che l'ha aiutato a salire,

Lo balzerò dal soglio
con quest'istessa mano
che un regno pria gli diè;
e Corsica vedrà
come Gafforio sa
fare e disfare i re.

A vista d'occhio cangia lo scenario, rappresentando questa volta la spiaggia del mare, e si vede approdare la nave che porta Teodoro. Costui scende acclamato dalla popolazione e inchinato da Gafforio; Ciaferro invece, appena lo vede, lo battezza fra sè per ciarlatano. Al seguito di Teodoro è Bertaccio, presentato ai capi dei Corsi col titolo di barone; ciascuno si adopera a scaricare i sacchi di monete e le armi che Teodoro ha recati con sè. Gafforio offre pel momento al signore straniero ospitalità nella sua casa, per dar tempo di allestirne una più conveniente a così gran personaggio. E tutti s'incamminano verso la città, meno Carlone e Bertaccio che sorvegliano l'opera dello scarico. Così Carlone può chiedere in confidenza a Bertaccio chi sia Teodoro. « Corpo del diavolo! esclama l'altro, non lo conosci per fama?

È questi un uomo
unico al mondo;
è un primo tomo
senza il secondo;
è un capo d'opera,
è uno stupor.

Politico, filosofo, buon compagnone, terribile guerriero;

Insomma, piglialo
come vuoi tu,
guardalo, voltalo
di su e di giù,
è un capo d'opera,
è uno stupor

Digitized by Google

E Carlone infatti, molto stupito, non trova sillaba da ribattere. Lo scenario che muta nuovamente ci trasporta in un appartamento della casa di Gafforio, dove sta conversando Elisa, figlia di lui, con l'amante Pinello l'ambasciator genovese. La guerra fu dichiarata, egli non può più fermarsi nell'isola; debbono lasciarsi e ne sono dolenti. Improvvisamente, mentre stanno discorrendo, capita Rodegonda, l'altra figlia di Gafforio amante di Ciaferro; vede un uomo che cerca nascondersi ed essendo d'indole fiera e impetuosa, credendolo un ladro lo insegue, ma Pinello salta dalla finestra e le sfugge. Frattanto entra Gafforio accompagnato da Teodoro e Bertaccio; costoro appena scorgono le due fanciulle rimangono colpiti dalla loro bellezza. Gafforio presenta le figlie che rispondono con poca cortesia alle frasi inzuccherate degli stranieri e voltano loro le spalle. Sono ancora inesperienti, dice il padre, e cerca di scusarle; poi accompagna gli ospiti all'alloggio loro destinato. Carlone ha saputo sì bene adoperarsi distribuendo danaro fra il popolo, da conciliare ancor più gli animi di tutti a Teodoro e viene a dar contezza dell'opera sua a Gafforio. Così potranno creare re l'avventuriero il giorno stesso senza alcuna difficoltà. — Ma Ciaferro, una specie di Bruto in diciottesimo, non tollera padroni e rimprovera a Gafforio il progetto ch'egli chiama insensato, mentre questi pensa fra sè come farà a sbarazzarsi di un seccatore che vorrebbe mandare a monte i suoi disegni. La scena XV rappresenta una spianata, con veduta del mare in distanza. Tutto è apparecchiato per l'incoronazione di Teodoro. Si avanza il corteggio; il popolo riempie il luogo, e mescolati tra la folla sono Rodegonda e Ciaferro, Elisa e Pinello.

Teodoro accolto con applausi, maestosamente promette di ridurre Genova a discrezione. Debbon giungere ancora ben altri aiuti e denari; « anzi, dice rivolgendosi verso il mare, non è quella una flotta che s'avanza? — Sono le nostre barche da pesca quelle! » esclama Ciaferro, e Teodoro con molta disinvoltura:

Se i soccorsi, amici Corsi,
quei non sono, altri saranno!

e Bertaccio:

Se non vengono, verranno!

a cui rispondono Gafforio e i suoi partigiani:

Digitized by Google

Non ne posso dubitar!

Allora Gafforio, tra le proteste sommesse di Ciaferro Rodegonda Elisa e Pinello, ordina a Carlone di leggere il decreto che investe della regale dignità Teodoro e tutti i suoi discendenti

laterali e trasversali
sì per linea masculina
che per linea feminina.

Quindi impone che gli si porga la corona onde metterla sul capo a Teodoro; la corona

degli antichi nostri re!

Carlone non l'ha mai vista e turbato esclama:

Questi antichi re son nuovi,
son nuovissimi per me!

« Ci dev'essere, grida Gafforio, la si cerchi! » E ognuno ne richiede al suo vicino e ne corrono in traccia senza frutto.

L'avran presa i Genovesi!

dice il re per conciliare ogni cosa, ma il tumulto e la confusione dei cercatori continua, al punto che Teodoro, stanco di attendere inutilmente, esclama:

La corona alla malora
deh lasciate in carità,
chè d'averla in capo ognora
non è poi necessità!

Che fare? Si pensa d'incoronare Teodoro con frondi di lauro, secondo il costume degli antichi romani. Le due coppie degli amanti ridono a più non posso:

Che re da comedia,
che re singolar!

Vien recata la corona di frasche, e si compie la cerimonia. Il re, che è seduto:

Che faccio? Mi levo
o devo restar?

Digitized by Google

Ma Gafforio:

Sta pur sulla sedia
e lasciami far.

E mentre il popolo applaude, esclamano gli amanti:

Caso più strano,
re più baggiano,
annali e storie,
romanzi e favole,
no, che non possono
giammai vantar!

E il primo atto finisce.

Nel secondo ci troviamo nell'appartamento di Teodoro. Il re e Bertaccio sono soli, e questi ne approfitta per mettere in ridicolo la scena dell'incoronazione. « Come farai a conservare il trono, chiede a Teodoro smascellandosi dalle risa, come farai a mantenere le tue magnifiche promesse? »

« Ho un progetto, risponde l'altro. Mi sono innamorato di Rodegonda: chiedi per me la sua mano al padre; la parentela con Gafforio mi offrirà un appoggio sicuro ».

Uscito il re, Bertaccio pensa fra sè come andrà a finire quella commedia; ma balli chi è in ballo, e facendosi coraggio, fa l'ambasciata a Gafforio. Costui, benchè abbia promessa Rodegonda a Ciaferro, non esita; l'ambizione lo spinge ad aderire volentieri alle brame di Teodoro. Però anche a Bertaccio è venuto il ghiribizzo di sposare, e chiede per sè Elisa. « L'avevo promessa a Pinello, pensa Gafforio, ma i genovesi son divenuti ora nostri nemici »; e libero da scrupoli manda soddisfatto anche Bertaccio. Questi, stupito per la facile riuscita della sua ambasceria, osserva:

Egli è sì liberal de le sue donne,
e sì facil si presta alle altrui voglie,
che forse accorderìa perfin sua moglie!

Gafforio si reca ad annunziare alle figlie i due matrimonî conchiusi. Ambedue si ribellano al volere del padre perchè amano i loro fidanzati, e Gafforio si vede costretto, non potendo piegarle con la persuasione, a farle arrestare e condurre in carcere, sperando che la

Digitized by Google

punizione giovi a ridurle docili ai suoi voleri. — I due matrimonî cospicui accarezzano la sua ambizione; le figlie dovranno obbedirlo. — Frattanto Bertaccio va a render conto al suo padrone del felice risultato della sua ambasciata. Teodoro, contento, lo elegge tesoriere generale del regno. E siccome Bertaccio gli fa intendere che non ha troppa fiducia sulla stabilità di tanta fortuna:

Mi prendi forse per un re di stoppa?
. . . . . .
saprò rendermi grande
e farmi un nome che da cima a fondo
stordisca Europa e stupefaccia il mondo!

« Bravo il mio don Chisciotte », sghignazza Bertaccio dietro Teodoro che s'allontana,

..... chi sa che in pochi giorni
non si torni a far nel mondo
il mestier di vagabondo!

L'indignazione di Ciaferro cresce intanto sempre più, e degenera in furore quando viene a sapere che Rodegonda ed Elisa furono rinchiuse in carcere perchè riluttanti ai voleri insensati del padre. Si collega con Pinello; entrambi giurano di abbattere quel fantoccio di re e liberar le ragazze. Muovono verso il carcere seguìti dai loro partigiani; rovesciano le porte, liberano le fanciulle e s'imbattono per avventura in Bertaccio che si trovava colà certamente per ordine di Teodoro. Lo riconoscono, lo malmenano;

Egli è una spia!
egli è un birbone!
BERT. Mi meraviglio,
sono un barone!

L'opprimono di tante dimande, interrogandolo sul motivo che lo guidava in quel luogo, che egli non può spiegarsi, e finalmente lo rimandano a Teodoro con una valanga d'insulti all'indirizzo del re. E sulla spiaggia del mare vengono alle mani i due partiti, quello di Teodoro e quello dei malcontenti. Questi vincono, e Teodoro perduto ogni prestigio, fugge sulla sua nave seguito da Gafforio e s'allontana dall'isola. Ciaferro e i suoi compagni hanno fatto prigionieri

Digitized by Google

Carlone, servo di Gafforio, e Bertaccio. Il primo si dichiara pronto a passar dalla parte dei vincitori ed è perdonato; vogliono buttar a mare Bertaccio. Ma costui tanto prega, che finalmente lo lasciano andare. Ed egli protesta:

Mai più, se ne scappo,
rincappo con voi,
non sono po' poi
cotanto stival!

e il coro conclude:

Una comedia è il mondo,
. . . . . .
ma prevederne il termine
occhio mortal non può.

*
* *

Il codice parigino 1626 contiene due esemplari del *Teodoro in Corsica* che differiscono in parecchi punti: noi abbiamo seguìto quello più artisticamente corretto. Mettiamo per poco a fronte le due copie. Nella definitiva, alla scena dell'incoronazione (ultima dell'atto primo) manca la comparsa di due villanelle recanti la corona d'alloro che rileviamo invece nella copia antecedente. Nel limare il suo lavoro, il poeta s'avvide dell'inutilità di queste due parti *comprimarie*, mentre poi credette opportuno aggiungere in coda al finale del primo atto la replica dei versi di Gafforio alla chiusa della scena 3ª, nei quali palesa al confidente Carlone il motivo che lo induce a favorire l'innalzamento di Teodoro, strumento della sua ambizione. Aggiunta questa poco adatta, specialmente riguardo l'effetto musicale. L'interesse del finale dell'atto primo riposa sul *concertato*, ed è inopportuno allungarlo con l'appendice di un'aria che collocata fuor di posto, non può produrre più alcuna impressione.

La scena 5ª dell'atto II nella copia definitiva è molto più ampliata di quella della prima copia. In questa è breve; Pinello e Ciaferro liberano semplicemente dal carcere le due fanciulle; manca il colorito buffo che è offerto invece in quella dall'introduzione del personaggio di Bertaccio, coperto d'improperî, incaricato di portarne altrettanti

Digitized by Google

al suo padrone e respinto da Elisa che in seguito alle promesse di Gafforio credeva già di possedere. Altre varianti ci sono, ma di poco conto, ed è inutile rilevarle.

*
* *

Questo dunque è il melodramma; se non riesce più interessante del *Teodoro in Venezia*, può competere almeno con esso. La fonte di tutti i guai pel povero Teodoro è sempre l'amore; il fidanzato della fanciulla da lui scelta diviene il suo più crudele avversario. Sandrino, nel *Teodoro in Venezia*, lo fa trascinare in prigione; Ciaferro lo costringe a fuggire dall'isola e a rinunciare al potere troppo facilmente conquistato. Gli abitanti della Corsica, noti per la loro indole fiera e insofferente di freno, sono ben rappresentati in Ciaferro e Rodegonda, fidanzati, in armonia completa di sentimenti; da tale armonia spicca viemeglio il loro carattere energico.

La scena più comica di questo melodramma è senza dubbio quella dell'incoronazione di Teodoro.

Son ridicoli i Corsi che pretendono di fregiare l'avventuriero con la corona dei loro antichi re mai esistiti, e si colloca al suo vero posto Teodoro, il tipo del sovrano da burla, costringendolo ad accontentarsi d'una corona intessuta di frondi. Non spiccherebbe però al vivo tanto burlesca la figura di Teodoro se non gli si vedesse al fianco il suo amico, il sedicente barone Bertaccio che coi suoi sarcasmi rileva ancor più la comica ambizione del re. E il colorito buffo è offerto da tre caratteri principali, quello di Teodoro, di Bertaccio e di Carlone. Il primo agisce sfrontatamente, ha una vernice di maestà e di coraggio, ma sotto la vernice si scopre il buffone; Bertaccio, più riflessivo, e più pratico, mette a nudo i difetti del re ed i suoi e sta quasi a commento del personaggio principale; Carlone finalmente è il tipo del cretino e serve a ravvivare la comicità dove essa illanguidisce per l'assenza dei protagonisti.

L'azione procede senza intoppi dal principio alla fine. Gli avvenimenti, compiutisi storicamente nel giro di qualche mese, si svolgono in poche ore con una facilità così ingegnosa che il lettore appena può accorgersi della inverosimiglianza. Le scene presentano una successione di episodî così ben concatenati da non dar campo a riflettere

Digitized by Google

alla durata del tempo necessario per maturarli; infatti l'indole ambiziosissima di Gafforio giustifica la precipitata elezione di Teodoro, e quella impetuosa e insofferente di Ciaferro, il rapido cangiamento di fortuna e l'espulsione del re. Se in Ciaferro è parodiato Bruto, in Gafforio c'è un minuscolo Richelieu, e quantunque questi due tipi sembrino trattati seriamente, lo sono allo scopo di far maggiormente risaltare il comico. Dev'essere infatti Ciaferro causa della rovina di Teodoro; la vanagloria dei Corsi infatuati della loro indipendenza e poco riflessivi riguardo ai mezzi che occorrono per ottenerla, è impersonata in Gafforio.

Quantunque i due caratteri di Elisa e Pinello siano poco rilevati ed abbiano nell'azione una mediocre importanza, pure essi servono utilmente ad avvivare i contrasti. A Rodegonda, la fiera, è contrapposta Elisa la timida; Pinello, genovese, nemico di Ciaferro, diviene suo alleato quando si tratta di liberare le rispettive fidanzate dal carcere.

Il poeta passò la lima su questo melodramma molto più che sugli altri da lui scritti; il successo ottenuto col *Teodoro in Venezia* lo spronava a farlo. Peccato che il libretto non sia stato musicato da Paisiello come il poeta desiderava, perchè forse la comicità di cui abbonda avrebbe inspirato il grande compositore a scrivere un altro capolavoro. Questa bellissima opera buffa, originale, ricca di gaiezza e d'interesse, va messa tra le migliori del nostro Casti.

***

Da Don Totoro a Teodoro, da Teodoro ad Orlando.

Già nei *Dormienti* (1) con diversa intenzione, il poeta s'era divertito a parodiare le gesta dei paladini medievali; nell'*Orlando Furioso* la parodia raggiunge il più alto grado. Non abbiamo alcuna indicazione precisa che ci permetta di dire categoricamente in qual anno fu composto questo melodramma, ma con ogni probabilità possiamo affermare che è uno degli ultimi lavori scritti dal Casti. La data della sua composizione risale certamente a poco innanzi l'anno 1798, epoca in cui il poeta si recò a Parigi abbandonando definitivamente la Corte di Vienna, e senza dubbio questo lavoro è antecedente alla

(1) Vedi mio studio precedente sul Casti, luogo citato.

Digitized by Google

Rosmonda. Nell'*Orlando* il poeta, adombrato sotto il personaggio di Eginardo, fa una specie di autodifesa lusingandosi di essere nuovamente richiamato a Vienna; nella *Rosmonda*, come vedremo, dimostra di averne perduta ogni speranza.

L'azione, tratta dal poema dell'Ariosto, e stesa in tre atti, si svolge nel modo seguente:

All'incominciare dell'atto primo, dinanzi a Carlomagno e ai paladini si presenta Ferraù ambasciatore dei Mori. Reca da parte di Marsilio e d'Agramante l'invito ai francesi di rendersi tributarî e dipendenti. Le sue parole sono accolte da risate generali che raddoppiano quando pretende gli sia consegnata Angelica prigioniera. Costei è amata da Rinaldo e Orlando, i quali deridono Ferraù allorchè, per dar maggior forza alle sue parole, dichiara innanzi a tutti di adorar la fanciulla. Carlomagno risponde fieramente all'ambasciatore e superbamente rifiuta di aderire alle sue richieste; la guerra è dichiarata. Ferraù si allontana, ma scambia prima qualche parola con Gano maganzese, un paladino su cui Carlo ripone ogni fiducia, e col quale egli invece tiene segrete intelligenze. Partito l'ambasciatore, il re incoraggia i suoi che si mostrano del resto pieni di ardire, e per togliere ogni rivalità fra Orlando e Rinaldo, stabilisce che Angelica sarà data in premio a quello dei due che nel conflitto si mostrerà più valoroso. In questo mentre Angelica stessa si presenta al re che le fa animo a sopportare la prigionìa e le rende noto ciò che poco prima aveva deliberato; poi l'affida alla custodia di Gano. Costui, per entrare in grazia dei Mori nel caso di una sconfitta dei suoi, d'accordo con Ferraù, le promette di lasciarla libera giunto il momento opportuno. E qui Gano e Ferraù tengono un segreto colloquio in cui il primo svela al secondo il disegno di Carlomagno di assalire all'impensata l'esercito moresco nella notte stessa, e gli promette nuovamente di lasciar fuggire Angelica. Ferraù gli esprime la sua riconoscenza con mille trasporti e se ne va ricco dei rivelati segreti, mentre Gano filosofeggia:

> Evviva i pazzi! O senno, o divin senno,
> dove diavol sei ito?

La scena muta rappresentando una campagna fuori di Parigi. Carlomagno, seguito dai paladini e dall'esercito, si avanza; tutti si

Digitized by Google

dispongono silenziosamente in ordine di battaglia. Il re incoraggia nuovamente i soldati che inneggiano entusiasti. Il combattimento s'ingaggia, e nel momento in cui la mischia è più accanita l'atto si chiude.

Il principio dell'atto secondo ci mostra il campo di battaglia dopo la vittoria dei francesi, pieno di morti e di feriti. Angelica, accompagnata da Gano, esce dalle porte di Parigi e riacquista la libertà. Rimasta sola ed in balìa di se stessa, non sa dove dirigersi, quando s'imbatte nel ferito Medoro. Presa da pietà per il giovane, gli s'inginocchia vicino, lo conforta, lo soccorre, ed egli riavutosi poco a poco, la chiama la sua dea salvatrice. Mentre il ferito ed Angelica che lo sostiene si allontanano, s'inoltra Ferraù, dolente della sconfitta subìta dai Mori. Si rammenta che Gano gli ha promesso di liberare Angelica nella notte stessa; ha egli mantenuta la promessa o piuttosto la promessa di Gano non nasconde un inganno? Un Maganzese è capace di ogni tradimento. Però se Angelica è già uscita di Parigi, il meglio a fare, pel momento, è quello di andarne in traccia nei dintorni. Partito Ferraù, ecco Rinaldo furente di non aver ottenuta Angelica in premio del suo valore. Carlomagno non ha nemmeno potuto pronunziare il suo giudizio, perchè ritornato in città l'esercito francese vittorioso, fu constatata la scomparsa della fanciulla. Mentre sta per uscire di scena, s'incontra con Ferraù che ritorna; si riconoscono rivali, e sguainando la spada combattono a duello. Ma, dopo qualche assalto, Ferraù consiglia Rinaldo a sospendere. « Ambedue amiamo Angelica, dic'egli, e non sappiamo dove si celi. Prima troviamola, e poi tenteremo la sorte delle armi; il superstite avrà la donzella ». Rinaldo accetta il patto e ciascuno per conto proprio intraprende le ricerche. Angelica e Medoro intanto hanno trovato ricovero nella capanna di Eginardo, già segretario di Carlomagno, che disgustato degli intrighi di Corte, se n'era allontanato e viveva solitario. Mentre Eginardo sta conversando coi due giovani, desideroso di sapere chi siano, qualcuno batte colpi ripetuti alla porta della capanna.

Apri, o del bosco
abitator!

« Chi sei? » grida Eginardo. « Rinaldo », è la risposta. Eginardo invita tosto Angelica e Medoro a ritirarsi in uno stanzino appartato ed apre

Digitized by Google

la porta. Rinaldo lo riconosce e gli chiede se abbia veduta in quei pressi una donzella fuggitiva, se sappia dove si nasconde. Eginardo dà false indicazioni sul conto di Angelica; egli ha veduto una fanciulla seguìta da un arabo palafreniere prendere la strada di Piccardia. E Rinaldo se ne va soddisfatto. Partito il paladino, escono dalla stanzetta Angelica e Medoro. Qui l'antico segretario di Carlomagno palesa il suo nome e narra le sue vicende.

Mentre i nostri tre personaggi stanno tranquillamente a colloquio, nuovi colpi, e più forti questa volta, percuotono la porta.

Apri, o per bacco
tosto dai gangheri
le imposte stacco,
le butto giù!

Chi sarà mai costui? « Son Ferraù », grida l'insolente visitatore. Eginardo fa che Medoro ed Angelica si ritirino nuovamente nello stanzino, ed egli, sdegnato, impugnando una grossa mazza di legno, apre la porta e mena colpi furibondi sull'arrogante che si ripara a stento collo scudo, poi richiude subito.

E alle proteste di Ferraù risponde:

Così coi matti
si dee trattar.

FERR. Vado per ora.

EGIN. Alla malora.

FERR. Tornerò poi
teco la disputa
a terminar.

Però Ferraù non vuol andarsene senz'aver chieste notizie della fanciulla che gli sta a cuore.

FERR. Ma pur rispondimi,
villan brutale.

EGIN. Parla, animale.

Ha Eginardo veduta Angelica? « Vidi una giovine straniera prendere la via di Lamagna », risponde Eginardo. E Ferraù, soddisfatto:

Vado per ora.

EGIN. Alla malora.

FERR. Tornerò poi
teco la disputa
a terminar!

Digitized by Google

E parte. Escono per la seconda volta dallo stanzino Angelica e Medoro, e si accomiatano con cortesi parole da Eginardo che augura loro ogni felicità.

La capanna cede il posto ad una campagna; i profili di alcune colline si delineano sul fondo della scena, e un rozzo ponte attraversa la Senna, che scorre nella pianura. Orlando, il principale amante di Angelica, dolente anch'egli di non aver potuto ottenerla, ne va in cerca, ed è perseguitato incessantemente dall'eco che gli mormora parole piene di sconforto. Mentre si allontana, ecco Angelica e Medoro, già innamorati perdutamente l'uno dell'altro. Si scambiano dolci parole e per lasciare un ricordo del loro affetto in quei luoghi scolpiscono sul tronco di un albero i loro nomi:

Angelica e Medoro, amanti e sposi.

Frattanto odono avvicinarsi un coro pastorale inneggiante alle semplici gioie campestri; si mescolano ad esso. Ritorna Orlando cui l'eco sempre perseguita, e guardandosi attorno scorge i nomi scolpiti dai due amanti. Sta per lasciarsi trasportare dal furore e dalla disperazione, quando scopre Eginardo che da qualche tempo l'osservava da lontano. Eginardo lo riconosce, e per soddisfare alle sue domande, ignorando che il paladino ama la fanciulla, gli dà contezza di Angelica, raccontandogli di averla veduta compagna a Medoro, avvinta a lui con legami di tenero affetto.

Sulle prime Orlando cerca frenare la tempesta che gli mugge nell'anima, ma poi rompe ogni ritegno, e la sua rabbia si manifesta con tali trasporti che Eginardo, timoroso, si allontana da lui. Orlando, trascinato dal furore, inveisce contro tutto ciò che ha d'intorno; abbatte alberi e capanne, fa strage delle mandre e dei cavalli che incontra. Finalmente si spoglia delle armi pesanti che indossa, e armato di una clava riempie di terrore il paese. I pastori atterriti non sanno che fare per scongiurare il pericolo:

La furia d'un pazzo
tremenda funesta
d'orribil schiamazzo
empì la foresta.

. . . . . .

Digitized by Google

L'eroe ha perduto realmente il senno; si trascina dietro un cavallo che ha accoppato, e minaccia gli augelli, lancia imprecazioni ai venti, invitandoli a starsene cheti e a rispettare il sonno del suo destriero. Angelica, Medoro ed Eginardo furono lontani spettatori delle escandescenze del folle Orlando. I due amanti si ricoverano nuovamente nella capanna di Eginardo per mettersi al sicuro. Passa Ferraù e trova sparse a terra le armi di Orlando. Giubilante di potersi impadronire senz'alcuna fatica di armi tanto invidiate, se ne riveste. Rientra frattanto Orlando, che Ferraù non riconosce, perchè mezzo nudo e coi tratti scomposti, e crede uomo selvatico. Orlando, inconscio delle sue azioni, si azzuffa con Ferraù appunto sul ponticello che attraversa la Senna, e dopo breve lotta ambidue piombano a capofitto nelle acque, mentre i pastori accorrenti al rumore della lotta esclamano:

. . . . . l'onda
affoga ed affonda
due matti arrabbiati
dal ponte balzati.
Su presto ai battelli,
con funi e rastrelli
tiriamoli fuor!

e quest'episodio forma il finale dell'atto secondo.

L'atto terzo ci mena nuovamente a Parigi nella reggia di Carlomagno. Eginardo presentandosi al re che gli fa benevola accoglienza, lo istruisce dell'improvvisa pazzia di Orlando. Gano ne esulta internamente, perchè invidia la celebrità acquistatasi dal paladino. Mormora:

Un pazzo aggiunto al numero
non fa nè ben nè mal!

Carlo invece, dolorosamente impressionato, ordina che si faccia il possibile per impedire le conseguenze della pazzia di Orlando; egli stesso andrà a cercarlo, e forse si troverà un rimedio per farlo rinsavire. La Corte lo segue. Intanto Ferraù, cui i pastori hanno salvata la vita estraendolo dal fiume, li ringrazia di tutto cuore ed aggiunge:

Digitized by Google

Che mi dicano poi che non esiste
l'uom selvatico; esiste egli purtroppo!
. . . . . .
M'ha tratto giù dal ponte
come un sacco di paglia.
Io nel fondo rimango
conficcato nel fango,
ed ei, come mi dicono, se n'esce
fuor del fiume guizzando come un pesce!

Mentre ripensa alla sciagurata avventura, gli compare innanzi Rinaldo che vedendolo coperto delle armi di Orlando, lo accusa di averle rubate. Ferraù protesta, Rinaldo insiste; stanno per venire alle mani, quando sopraggiunge Carlomagno accompagnato da tutta la Corte e da Eginardo. Il re impone a Ferraù di deporre le spoglie di Orlando, ed egli, intimorito, ubbidisce, mentre Gano sottovoce lo consola:

D'Orlando la pazzia non si risana;
sarà tua *Durlindana.*

Ad un tratto, preceduto e seguito dalle grida dei pastori, Orlando attraversa furibondo la scena, e niuno può opporre argine alla sua forza formidabile. Eginardo consiglia di arrestarlo intralciandogli le gambe con funi accortamente disposte. Intanto i contadini affacciati alle finestre delle capanne, raggruppati sulle colline e sul ponte, fanno atti di gran meraviglia scorgendo in aria qualche cosa di strano:

La gran meraviglia
correte a veder.
È un grand'uccellone
coll'ale spiegate
che sopra il groppone
sostiene un guerrier!

E cala a terra Astolfo a cavallo dell'ippogrifo, mentre Carlomagno e il suo seguito rimangono attoniti allo spettacolo impreveduto.

O tu che vai per l'aria,
qualche straordinaria
nuova ci dei portar,

Digitized by Google

osserva il re rivolgendosi ad Astolfo. E questi racconta le sue avventure: le battaglie sostenute contro i giganti, la sua trasformazione in quercia nell'isola di Alcina, dove fu salvato da Ruggiero:

Oh quante cose e quante,
Astolfo ha da contar!

interrompono gli ascoltatori, ed egli prosegue narrando i suoi viaggi aerei sull'ippogrifo, che lo trasportò fin sulla luna.

Gran meraviglie aduna
il globo della luna.
Quanto cervel svapora
dai capi umani ognora,
conservasi lassuso
in certe ampolle chiuso.
. . . . . .
L'occhio qua e là girando,
sul caraffon più grosso
lessi: « cervel d'Orlando ».

Lo prese, rimontò sull'ippogrifo e pensò di recarlo subito a Carlo. Questi gli fa nota allora la pazzia di Orlando, e Astolfo lo rassicura affermando che

. . . l'ampolla portentosa
la pazzia risanerà.

E tutti esclamano:

Oh! che ampolla portentosa,
che preziosa rarità!

« Adagio, adagio », ribatte Astolfo:

Meco ho inoltre un'altra cosa
di maggiore utilità.
. . . rinvenni in un erbario
di quel globo planetario
una rádica felice
di gran bene apportatrice.

TUTTI. Spiega a noi della radice
la preziosa utilità.

Digitized by Google

« Ecco », risponde Astolfo:

Se qualcun per la pazzia
sente qualche simpatia,
fiuti solo e in un istante
torna il senno vacillante
nella sua solidità.

E quindi offrendo la radice a Rinaldo:

Fiuta tu, caro Rinaldo,
e il cervello avrai più saldo.

E passandola a Ferraù:

Fiuta tu, chiunque tu sia,
chè mi sembra, in fede mia,
n'abbi gran necessità.

Ferraù, prestandosi volentieri all'invito, osserva:

Quest'aereo galantuomo
esser deve un gran bel tomo!

Astolfo ripete il giuoco anche con gli altri tutti, e quindi domanda:

Fiutatori, in grazia, or dite,
quale effetto in voi sentite?
TUTTI. E chiarezza nella mente
e nel cor tranquillità.

S'ode frattanto un lontano tumulto; è Orlando che nuovamente si avvicina. Si apparecchiano le funi atte a farlo cadere e Carlomagno dice prudentemente ad Astolfo:

. . . . . mentre con Orlando
staran tutti contrastando,
statti Astolfo fuor di folla,
chè non rompasi l'ampolla.

Il pazzo cerca di attraversar la scena come la prima volta e fuggire, ma arrestato dalle corde tese sulla via, cade a terra ed è legato e reso impotente a muoversi. Prestamente Astolfo gli si accosta e gli

Digitized by Google

fa odorare a forza il contenuto dell'ampolla che ha recata con sè; Orlando a poco a poco rinsavisce:

Ove son io? chi scuotemi
dal torbido sopor?

e il coro freneticamente applaude, inneggiando al risanamento prodigioso. Orlando è liberato dai lacci e confortato da Carlomagno che ordina sia rivestito delle armi deposte da Ferraù. Questi, mercè la radice portentosa divenuto più saggio, dimenticando ogni rancore ed ogni vanagloria, gli cinge con le sue stesse mani la celebre spada. Eginardo allora, cogliendo il momento opportuno, va a prendere e conduce dinanzi a Carlo Angelica e Medoro. — Orlando, Rinaldo e Ferraù, che prima si sarebbero fatti a pezzi per disputarsi il possesso della fanciulla, con loro meraviglia constatano che essa non fa più alcuna impressione sull'animo loro. Carlomagno rende la libertà ad Angelica, che insieme a Medoro ringrazia il re ed i paladini delle loro cortesie. Però quando la ragazza dice di voler ritornare nel Catai presso suo padre, Orlando, Rinaldo e Ferraù sentono rinascere nell'animo loro l'istinto cavalleresco, e le si offrono a guida. Ma Carlomagno subito:

Non sol questo non approvo,
ma neppur ve lo permetto!
chè, se perdere di nuovo
vi facesse l'intelletto
la continua tentazion,
e chi andrebbe a ricovrarlo
della luna alla region?

Così spegne anche l'ultimo ardore nell'animo dei tre paladini, ed Angelica e Medoro, accompagnati dagli augurî di tutti, si allontanano. Il melodramma finisce mentre il coro torna nuovamente ad inneggiare alla virtù portentosa dell'ampolla e della *ràdica*, concludendo:

Ma senza andar per aria
fin della luna al concavo
per ricovrare il cèrebro,
ampolla tal, tal rádica

Digitized by Google

è d'un acquisto facile,
usarne a tutti lice;
la rádica felice,
l'ampolla è la ragion!

***

Facciamo alcuni raffronti col poema dell'Ariosto, dal quale fu tratto il melodramma. Nel primo atto è invenzione del Casti l'ambascieria di Ferraù a Carlomagno, « introdotta per ravvicinare più naturalmente, nel breve tempo che si permette a un dramma di trascorrere, Ferraù con Carlo, coi paladini, e specialmente con Gano » (1); ed è pure invenzione del Nostro il personaggio di Eginardo « sostituito al pastore del poema che diè ricovero nella sua capanna ad Angelica e Medoro, perchè si è creduto che un soggetto così celebre nella storia come Eginardo, sia capace di conciliare al dramma stesso un maggiore interesse » (2). Dal 1° canto del poema ariostesco è tratta la rivalità fra Orlando e Rinaldo per Angelica e la promessa di Carlo di dare in premio la fanciulla al più valoroso dei due campioni. Dal canto II, dove incontriamo Pinabello di Maganza che inganna la buona fede di Bradamante, l'idea da cui nacque il personaggio di Gano. Il nome di costui ricorda poi quello del capostipite della famiglia di Maganza, celebre per tradimenti.

Nell'atto secondo gli amori di Angelica e Medoro sono inspirati al canto XIX (3), dal quale è pure tratto l'episodio dei nomi scritti dagli amanti sui tronchi degli alberi (4). Dal canto XXIII fu tratta la scena di Orlando che rileva i nomi di Angelica e Medoro sulla quercia (5), il racconto che gli fa Eginardo (nell'Ariosto un pastore) della felicità dei due giovani (6), la pazzia dell'eroe e le sue conseguenze (7), il coro dei pastori spaventati (8). Dal XXIX, dove l'Ariosto descrive la lotta di Orlando e Rodomonte terminata con un tuffo nel fiume (9), la lotta tra Ferraù ed Orlando.

---

(1) Parole del poeta contenute nella prefazione al suo *Orlando furioso*.
(2) Osservazione tolta dalla prefazione citata.
(3) Ottava 17 e segg. (4) Ottava 36. (5) Ottava 102 e segg.
(6) Ottava 119 e segg. (7) Ottava 130 e segg. (8) Ottava 136.
(9) Ottava 47.

Digitized by Google

Nell'atto terzo, dal racconto che Fiordiligi fa a Rinaldo sulla pazzia di Orlando al canto XXXI (1), è tratto quello che fa Eginardo a Carlo sullo stesso soggetto; il combattimento fra Rinaldo e Ferraù per le armi di Orlando ricorda quello fra Rinaldo e Mandricardo che nel canto XXX (2) si sfidano per lo stesso motivo. Il racconto di Astolfo si inspira ai canti XV e XXIII, in cui sono descritte le sue battaglie contro i giganti e contro le arpie, al XXXIV, nel quale trova le ampolle che racchiudono i cervelli svaporati; e finalmente la guarigione di Orlando è tolta dal canto XXXIX (3), dove però Carlo non comparisce, ma troviamo a soccorrere Orlando, solamente Astolfo Dudone Sansonetto Brandimarte e Oliviero. L'episodio della *ràdica* è invenzione del Casti.

*
* *

Quando il poeta ricorse all'*Orlando furioso*, per trarne un melodramma, tentò un genere tutt'affatto speciale e assolutamente nuovo. Trascinare gli eroi leggendarî dell'epopea cavalleresca sul ristretto palcoscenico dell'opera buffa; le avventure meravigliose e fantastiche cui spazio di tempo ed unità di luogo non governano, racchiudere nel giro di tre atti e in limitati confini; raccogliere le sparse fila degli episodî nei quali ha parte l'eroe principale del poema Ariostesco, e approfittare di altri lontani episodi per avvivare l'azione; infine ciò che di più eroico v'è nell'Ariosto vestirlo di ridicolo, e attingere dal divino poema l'argomento per un melodramma comico, non deve sembrar certamente facilissima impresa. Eppure in questo lavoro il Casti ha ottenuto pienamente il suo intento e l'ingegno vivace ha vinto ogni difficoltà.

Lo svolgimento dell'azione, piuttosto complessa, esigeva che il melodramma fosse diviso in tre atti; ma il poeta ha saputo così bene distribuire gli effetti, che l'interesse non illanguidisce mai, mentre la comicità, di mano in mano ravvivata da nuovi colori, si mantiene sempre viva, frizzante, efficace. Giudichiamone trattenendoci sull'esecuzione del dramma.

Il primo atto ha una decisa impronta eroica; era mestieri stabilire

(1) Ottava 42 e segg. (2) Ottava 49 e segg. (3) Ottava 77.

Digitized by Google

con chiarezza le condizioni caratteristiche nelle quali si sviluppa l'azione; era necessario presentare subito i tipi speciali di ciascun personaggio e i rispettivi stati d'animo per giustificare il loro modo di agire in appresso. Orlando e Rinaldo, Gano e Ferraù spiccano vivacemente nella pittura decisa dell'indole loro particolare, dei loro rispettivi sentimenti; e quel velo di grandiosità che qui li circonda, giova per virtù dei contrasti a renderli anche più ridicoli in seguito, quando la grandiosità svapora e si delinea nettamente il contorno burlesco del quadro.

La tela che s'alza al principio del secondo atto, ci lascia vedere un campo di battaglia pieno di morti e feriti. Angelica s'imbatte in Medoro e pietosamente lo assiste. Il Casti poeta tragico, il Casti sentimentale? Ohibò! Chi potrebbe concepirlo sotto questo aspetto? Non solo lo svolgimento dell'azione esige l'introduzione dell'episodio, ma un'altra causa importante indusse il poeta a dargli qualche sviluppo. Certo non avrebbe fatta buona impressione il passaggio repentino da un atto di carattere quasi completamente eroico ad un successivo che cominciasse improvvisamente con colori comici; era d'uopo procedere con circospezione per non nuocere all'effetto complessivo. Perciò dall'epica si passa gradatamente all'idillio, e l'idillio, com'è condotto, apre la strada alla parodia e quindi alla comicità. Questa si sviluppa proprio nel punto in cui Rinaldo picchia alla porta del casolare di Eginardo turbando il suo colloquio con Angelica e Medoro. Giudiziosamente dal seguito di questo colloquio è separata la visita di Rinaldo da quella di Ferraù; due scene comiche parallele, che quantunque trattate in diversa maniera, dovevano però succedersi a una certa distanza per non produrre stanchezza. Così quando il poeta vuole accentuare il fenomeno dell'eco che perseguita Orlando per giustificare anche meglio la pazzia da cui è preso poco dopo, ad evitare la monotonia, taglia in mezzo questa scena colla continuazione dell'episodio amoroso fra Medoro ed Angelica. La scena della pazzia di Orlando riesce poi assolutamente buffa; gli avvenimenti fantastici e inverosimili, specialmente se collocati in epoche molto lontane dalla nostra, possono, fino a un certo punto, destare ammirazione quando siano artisticamente raccontati; sedotti dall'arte dello scrittore, siamo trascinati ad accettare anche le più strane esagerazioni. Ma gli stessi avvenimenti, svolti in azione, divengono assolutamente ridicoli. La

Digitized by Google

nostra fantasia può, spaziando nel campo infinito della immaginazione, concepire un uomo di forza tanto smisurata da rovesciare quercie e capanne, da far macello di interi armenti; ma non possiamo sopportare senza ridere la riproduzione scenica di queste prodezze leggendarie. La fantasia non lavora più, perchè essa ha d'uopo d'illimitati confini; solo i sensi, e principalmente quello della vista, rimangono impressionati e mentre sono avvezzi a riflettere la realtà delle cose, rigettano l'impossibile. Perciò le gesta più eroiche di Orlando ci appaiono qui buffe e destano il riso.

Nel secondo atto la comicità più saliente è nella scena della pazzia del protagonista, ma lo sviluppo delle conseguenze di essa e la semplice guarigione di Orlando non potevano da soli dare la necessaria comicità al terzo atto. La comparsa di Astolfo reduce dalla luna e recante l'ampolla che contiene il cervello di Orlando, sembrò al poeta relativamente buffa. E poi, per chiudere convenientemente il melodramma, bisognava conciliare le opposte passioni dei singoli personaggi principali che avevano formato col loro contrasto l'interesse dell'azione, e sciogliere sopratutto opportunamente l'idillio amoroso di Angelica e Medoro. Fu quindi una trovata del Casti l'episodio della *rádica*, comico per sua natura ed utilissimo a giustificare la chiusa del dramma. I paladini del seguito di Carlo fiutano la *rádica* miracolosa e confessano di provare una maggior lucidità d'intelletto, però Astolfo che offre il rimedio, si burla di loro. Egli non ritiene squilibrato solamente il cervello di Orlando, ma quello ancora di tutti i suoi compagni. E quando Angelica e Medoro, condotti da Eginardo, si presentano a Carlomagno chiedendogli licenza di lasciare la Francia per andare al Catai, se la *rádica* non avesse spenta nel cuore di Rinaldo, di Orlando e di Ferraù l'amore per la fanciulla, sarebbero sorte nuove rivalità, mentre invece, resi insensibili per opera magica, rinunziano ad ogni pretesa e cooperano al naturale scioglimento del melodramma.

Da queste osservazioni possiamo dedurre che il lavoro è condotto logicamente e soddisfa al suo intento comico. Tratteggiando il carattere di Eginardo il poeta ha voluto fare un'allusione a se stesso; il Casti dovette allontanarsi da Vienna specialmente per opera di malevoli che invidiando il suo favore, gli avevano nociuto presso l'imperatore. Il cruccio del poeta appare manifesto nei versi:

Digitized by Google

La dottrina, il saper che me da tutti
distingue grandemente,
invidia e gelosia
destò ne' miei rivali . . .
. . . . . .
Allor colla calunnia
e colla bassa insidia
di continuo lottar dovetti, ond'io
diedi alla Corte e allá Città l'addio (1).
. . . . . .
. . . . . la troppa
credulità di Carlo
quanto è fatale al vero merto!..... (2)

Il personaggio di Gano non ha grande sviluppo, ma in esso volle incarnare il Casti i cortigiani che lo costrinsero a rinunziare alla carica di poeta cesareo.

L'esecuzione metrica del dramma è lodevole in gran parte; felicemente sono accoppiati i ritmi ed i metri. Il secondo atto ed il terzo sopratutto meritano, sotto questo punto di vista, una speciale attenzione.

***

Se l'*Orlando furioso* ci ricorda i *Dormienti*, la *Rosmonda*, l'ultimo dei melodrammi composti dal nostro poeta, si può contrapporre al *Catilina*. Il suo svolgimento comprende tre atti.

Al cominciare del primo Rosmonda promette ad Elmegiso, gran scudiero di Corte, innamorato di lei, la sua mano ed il trono per indurlo ad uccidere Alboino che l'ha offesa mortalmente, costringendola a bere nel cranio del padre Cunismondo. Elmegiso trasportato dall'amore, ma inorridendo del turpe delitto, a stento accondiscende a divenir ministro della vendetta di Rosmonda. Da un colloquio fra essa ed Alboino traspare l'odio reciproco che nutrono l'uno verso l'altro i due sposi, velato però da espressioni amorose e cordiali. L'odio che nutre Alboino verso Rosmonda si accentua anche più, quando Pe-

(1) Atto II, scena 7ª.
(2) Atto III, scena 1ª.

Digitized by Google

ridéo, il capo delle milizie, consegna al re un foglio trovato per caso, dal quale traspare manifesta una segreta intelligenza fra Rosmonda e l'esarca Longino.

Qui lo scenario che cangia ci trasporta nell'appartamento dove abitano Bertoldo, Margolfa e Bertoldino; le astuzie e le buffonate di questi villani servono a distrarre il sovrano. Margolfa strepita perchè i servi non accorrono pronti ai suoi ordini. E Bertoldo la rampogna e la compiange:

Patì nel cérebro,
la poveretta,
cangiò costumi,
ha in testa i fumi
di vanità!

E ripiglia:

. . . . . così presto
la memoria hai perduta
dei boschi dove sei nata e cresciuta?

Margolfa s'immagina d'esser diventata ormai una gran dama, e non vuol intender ragione.

Lo so che tutti fa crepar d'invidia
la buona intelligenza
e la gran confidenza
che passa fra Margolfa ed Alboino!

Ma Bertoldo, che non ha perduto il cervello, ribatte:

Si diverte Alboin talor con noi
e ci tien per buffoni;
ci tiene come tien scimmie e macacchi.
Ma un tantin che si stracchi ci rimanda
a pascer capre ed a raccôr le ghiande.

Margolfa peggio:

. . . . . pare impossibile
che un uomo sì somaro
appaia congiungibile
con una dama della mia natura

Digitized by Google

e manda al diavolo Bertoldo minacciandolo. Mentre questi si ritira, accorre tutto impaurito Bertoldino. « Cos'hai? » gli chiede la madre. I servi volevano bastonarlo perchè aveva osato dare un bacio alla bella Clotilde, la figlia di Peridéo. Margolfa vuol udire per disteso l'avventura e si compiace grandemente dell'arditezza del figlio. Se Bertoldino è veramente innamorato di Clotilde, essa ne parlerà ad Alboino. Clotilde, figlia di un marchese, nobiliterà la rustica famiglia di Bertoldo. Madre e figlio accarezzano i sogni della loro vanità, e Bertoldo, che li sorprende nel più bello del colloquio, udendo i loro pazzi ragionamenti, esclama: « Se convivo ancora qualche tempo con questi pazzi, divengo pazzo anch'io! »

All'aprirsi del secondo atto, mentre i cortigiani di Alboino inneggiano al loro re, entrano Margolfa e Bertoldino. Margolfa parla al sovrano dell'amore che suo figlio nutre per Clotilde, e dell'intenzione che ha di sposarla, chiedendogli di legittimare quest'unione. Alboino, per prendersi spasso, promette di esaudire il desiderio di Bertoldino: anzi, per togliere ogni disuguaglianza sociale fra il fidanzato e la sposa, s'impegna a dare il titolo di marchese a Bertoldino. La villana tocca il cielo col dito, pensando che il sangue di famiglia

si filtra e assottiglia,
la rozza natura
si purga e depura.

E dopo aver divertito il re per qualche tempo con le loro buffonate, Margolfa e Bertoldino si allontanano.

Segue una scena tra Bertoldo ed Alboino. Il contadino giudizioso mostra al sovrano quanto ridicole appariranno le nozze tra due individui di condizione tanto disparata, e gli porge altri assennati consigli che dispiacciono al re per la loro brutale franchezza, quantunque in cuor suo Alboino apprezzi questa franchezza assai più delle adulazioni dei suoi cortigiani, Peridéo fra i primi. Anzi si compiace tosto di abbassare l'orgoglio di costui, dimostrandogli di posporlo a Bertoldo, e imponendogli di concedere in isposa sua figlia Clotilde a Bertoldino. Peridéo è ferito nel vivo e giura in cuor suo di vendicare l'affronto. Alboino quindi, deciso a combattere contro Longino, affida il comando supremo delle sue milizie ad Elmegiso, e questi, commosso da una prova sì grande di fiducia, pensa di rompere ogni

Digitized by Google

vincolo che lo lega a Rosmonda, e sottrarsi così all'influenza fatale che lo spingeva a commettere un infame delitto. In un colloquio con la regina le dichiara di non voler essere più strumento di nefandità, e la regina, perduto questo ausiliario, ne cerca molto a proposito un altro in Peridéo pieno di sdegno per l'ignobile parentado che il re lo condanna a stringere. Rosmonda ripete a lui le promesse già fatte ad Elmegiso, e Peridéo, spinto dal desiderio di vendicarsi, promette di assecondarla.

Un monologo di Bertoldo forma il principio dell'atto terzo. L'accorto contadino paragona l'orpello della Corte con la schiettezza della vita agreste, e sospira:

Quando alfin verrà quel giorno,
o soggiorno fortunato
d'innocenza e libertà,
che Bertoldo sventurato
nel tuo sen ritornerà?

Lo raggiunge Margolfa abbigliata sfarzosamente; in quella stessa sera sarà celebrato il matrimonio fra la marchesina Clotilde e Bertoldino. Bertoldo si arrabbia e l'ammonisce:

Ricordati, Margolfa, che la rana
che si volea gonfiar troppo, crepò.

Essa rimbecca chiamandolo zotico, incapace di concepire un alto pensiero. « Bada », continua Bertoldo:

Se tu avessi una dramma di giudizio
capiresti che questo sposalizio
è troppo mostruoso . . . . .
. . . . . .
questa faccenda non finisce bene!

Sono interrotti da Bertoldino, che inseguito da Peridéo, cerca rifugio fra loro. Peridéo è fuor di sè e minaccia, ma in quella entra Alboino. Chiede la ragione del trambusto. « Che cosa t'ha fatto Bertoldino? » domanda a Peridéo.

PER. Bertoldino mi ha detto papà!

Il re non trova che ciò possa giustificare i trasporti di Peridéo e

Digitized by Google

lo rimprovera, mentre costui dissimula lo sdegno che lo invade. Elmegiso, incaricato di guidare l'esercito contro Longino, viene a tôr commiato dal re. Rosmonda si rallegra seco stessa di una partenza che toglie ogni inciampo al buon esito del suo disegno. E Alboino, pienamente convinto in cuor suo che Rosmonda stia tramando contro di lui, impone a Peridéo che crede fedele, di uccidere la regina. Questi, fingendo obbedienza, si mostra disposto ad eseguire il comando. Si accorda invece con Rosmonda, allontana le guardie e dà modo alla regina di compiere con piena sicurezza il colpo premeditato. In preda a tristi presentimenti, Alboino si addormenta; Rosmonda penetra nelle sue stanze. Finalmente potrà vendicarsi della morte del padre suo Cunismondo, e dell'oltraggio ricevuto. Ma vuole che Alboino veda la mano che lo trafigge:

Apri, Alboin, le luci,
e per l'ultima volta; áprile, iniquo!
Non vo' che di tua morte
la cagion vera, il vero autor tu ignori!

Il re si sveglia ed essa colpendolo gli grida:

Guardami e mori!

Accorre Peridéo, quindi Elmegiso non per anco partito. Uccide Peridéo che vuol contrastargli il passo e inorridisce alla vista del regicidio. Ma Rosmonda sa così bene attirarlo nuovamente a sè, ch'egli ondeggia perplesso tra il dovere e l'amore. Mentre ambedue si allontanano udendo accorrere gente, entrano spaventati Margolfa, Bertoldo e Bertoldino. Il bamboccione, scorgendo i due cadaveri, strilla:

Morto è Alboino,
morto è papà!

e Bertoldo si affretta a cacciarsi innanzi la moglie e il figlio, per fuggire al più presto da quel luogo maledetto.

Un funebre coro suggella l'azione:

Notte eterna, o Alboin, ti chiuse i lumi,
e di tanto poter, di tanto nome,
sol funesta memoria a noi rimane.
Oh vanità delle grandezze umane!

Digitized by Google

***

Sta in capo alla *Rosmonda* una prefazione, nella quale il poeta narra brevemente l'episodio storico da cui trasse il suo melodramma. Se ne discosta solamente in un punto; attribuendo cioè a Rosmonda stessa l'assassinio del re, perpetrato invece, secondo i cronisti, dall'ambizioso Peridéo per istigazione della regina. Quindi giustifica l'introduzione dei personaggi comici di Bertoldo, Bertoldino e Margolfa. Dubita che il lavoro, com'è condotto, sembri « assurdo e mostruoso », però, ad ogni modo, lo sottopone al giudizio del pubblico, pronto a riporlo, in caso d'insuccesso, « nella classe dei tentativi, che più commendabili sono per lo scopo propostosi dall'autore, che per la felicità dell'esito » (1).

Facciamo un po' di critica del libretto.

Noi abbiamo dinanzi una tragedia per musica modellata sullo stile di quelle dello Zeno e del Metastasio, noncurante però la consuetudine del lieto fine a cui si adattarono sempre questi due celebri poeti. Un simile disprezzo delle antiche regole si comprende facilmente: la rivoluzione francese era scoppiata soltanto pochi anni prima che il poeta scrivesse questo dramma, composto certamente non prima del 1798, e aveva scrollati ben altri pregiudizî. Il Casti quindi può porre senza timore sulla scena l'assassinio di Alboino, spettacolo che avrebbe disgustosamente impressionato il pubblico così curiosamente sensibile e artisticamente severo, che accolse a fischi il finale del *Catone in Utica*, costringendo il Metastasio a sopprimere e modificare la scena della morte del protagonista!

Poteva esser tollerata allora la logica sul teatro d'opera, mentre mancava nell'indirizzo sociale? Se Fabrizio, Agrippina, Temistocle sospiravano d'amore a simiglianza dei madrigaleggianti cicisbei e delle incipriate damine del secolo XVIII, e portavano spesso la parrucca sotto l'elmo e lo scialle alla *Pompadour* sopra una stola romana per meglio piacere agli spettatori, non doveano questi sentirsi offesi vedendosi costretti ad assistere all'agonia di un moribondo? Ma i tempi sono mutati e il nostro poeta non ha le mani legate come i suoi predecessori; può anzi spingere l'arditezza fino a mettere in bocca a Rosmonda, compiuto il delitto, i versi:

(1) Parole dell'autore nella prefazione alla *Rosmonda*.

Digitized by Google

E sia la punizion di sì grand'empio
ai *coronati* malfattor d'esempio,

compiacendosi di sottolineare la parola « coronati ».

Questa frase (e chi nol comprende?) avrebbe sgradevolmente risuonato agli orecchi dell'imperatore d'Austria, e un poeta cesareo si sarebbe ben guardato dallo scriverla. Ecco perchè faccio risalire la data della composizione di questo dramma a poco dopo il 1798. Il Casti in quest'anno aveva perduta ormai ogni speranza di rivedere la Corte di Vienna, e divenuto indipendente, aveva fissata la sua dimora nella capitale della Francia dove palpitava ancor fresco il ricordo dell'esecuzione capitale di un re. Qui solamente, padrone di sè stesso e libero da ogni scrupolo, potè lasciarsi sfuggire certe espressioni insolitamente vibrate.

L'azione tragica ha dunque un completo sviluppo ed arriva alle sue ultime conseguenze; in essa s'innesta l'azione buffa con Margolfa, Bertoldo e Bertoldino, gli eroi della storia popolare del secentista Giulio Cesare della Croce. Tutto sta nel vedere se l'innesto sia riuscito felicemente e se risponda ad un concetto artistico.

Qui viene spontanea la domanda: In un dramma, il comico è compatibile col tragico? Shakespeare ci offre in risposta dei capolavori, dimostrandoci che è compatibile soltanto, quando riesca a destare un grande interesse, per l'importanza che i personaggi sui quali si appoggia, hanno nell'azione. Il moro Azor, nel *Livio Andronico*, il Clown nel *Re Lear*, sono rappresentazioni comiche, è vero, ma sono ancora parti intimamente compenetrate nello sviluppo dei fatti; se fossero levate, si guasterebbe irrimediabilmente il tessuto del dramma. Il loro riso ha un certo che di lugubre che fa fremere, ed accresce ancor più la profonda impressione che riceviamo dai truci avvenimenti che si svolgono; è il lampo che rischiara l'orrore di un uragano notturno. Insomma il comico deve contribuire in tutto e per tutto alla riuscita dell'effetto tragico.

Che cosa fa invece il Casti? La fantasia gli suggerisce l'idea della parodia di Cicerone. Eccolo costretto a svolgerle intorno gli episodî tragici della congiura di Catilina. Vuol riprodurre le melensaggini di Bertoldino, la vanità di Margolfa e l'astuzia di Bertoldo; mentre accarezza questo soggetto, lo riconosce privo di movimento drammatico, e pur di non rinunziare ad esso, si adatta a incastrarlo nello

Digitized by Google

storico episodio di Alboino e Rosmonda. In ciò sta un illogico procedimento, in virtù del quale il tragico, contro ogni buon senso, serve semplicemente di cornice al buffo. Il poeta, nella prefazione a questo melodramma, dice d'averlo composto in modo da poter scindere facilmente, volendo, la parte eroica dalla comica senza rompere il filo dello svolgimento. E allora a che prò falsare senza un giusto motivo la natura dell'opera musicale che non sopporta (ben lo compresero lo Zeno e il Metastasio) discrepanza di stili? A che prò il poeta ha forzata la propria indole, adattandosi ad un genere ripugnante alla sua vena artistica e per il quale aveva poca attitudine? Abituati a vederlo ridere delle cose più serie, mentre non possiamo rilevare nelle sue scene tragiche un intimo convincimento, esse ci riescono pesanti e stucchevoli, e c'interessiamo soltanto al brio che scatta dai dialoghi animati e comici fra Margolfa, Bertoldo e Bertoldino. Qui ritroviamo il poeta del *Teodoro in Venezia*, libero da una maschera sotto la quale si sente a disagio.

Questo lavoro è dunque indefinibile; non è un dramma eroicomico come vorrebbe l'autore, perchè non basta che i due elementi ci siano, bisogna altresì e sopratutto che si fondano. È noto che molte opere serie del secolo XVIII erano provvedute d'intermezzi buffi indipendenti, destinati a rompere la tristezza dell'azione tragica (1); fra queste si deve collocare la *Rosmonda*.

Esaminiamo ora brevemente in qual modo il Casti approfittò del soggetto comico ricavato dal Croce. Nel racconto del secentista, quando Margolfa e Bertoldino si trovano a Corte, Bertoldo è già morto; il poeta invece risuscita Bertoldo e lo fa agire insieme alla moglie ed al figlio, volendo far risaltare il contrasto fra l'astuzia e la sciocchezza. Quindi si trovò costretto a modificare il carattere originale di Margolfa, anzi a rovesciarlo di sana pianta. Margolfa, nel racconto del Croce, eredita la saviezza del marito: questa saviezza nel dramma avrebbe prodotto monotonia eliminando ogni contrasto col tipo di Bertoldo, e riducendo assai debole quello con Bertoldino. Le sciocchezze di costui, represse non solo dal padre, ma anche dalla madre, avrebbero offerto scarso colorito comico, mentre la vanità di

(1) Ricordiamo *L'Impresario e la cantante*, composto dal Metastasio stesso come intermezzo alla sua *Didone abbandonata*.

Digitized by Google

Margolfa, creazione del poeta, incoraggia le storditezze del figlio, e tolta ogni monotonia, il saggio Bertoldo si trova opportunamente in lotta colla fatuità della moglie e la petulanza di Bertoldino. Ma come mai può dire l'Ugoni (1) a proposito di questo melodramma, che Bertoldo « con la sua rettitudine semplice, col dire sempre il vero al re, perviene a salvarlo »? L'astuto villano non ha alcuna parte nello svolgimento dell'episodio tragico, e la sua azione verso Alboino si limita ad una sola scena, la 3ª dell'atto secondo, in cui disapprova schiettamente il consenso dato dal re alle ridicole nozze di suo figlio con la marchesina Clotilde. Alboino è ben morto, e Bertoldo non ha fatto nulla per lui, non ci si è provato nemmeno, mancando di ogni intima relazione diretta di sentimenti coi protagonisti tragici.

Prima di chiudere l'esame critico di questo lavoro, diamo un'occhiata alla sua esecuzione. La parte seria presenta tutti i difetti rimproverati al melodramma dello Zeno e del Metastasio: la mancanza di colore locale, l'inverisimiglianza di certe situazioni, la deficienza di robustezza nell'espressione tragica e un arcadico sdilinquimento nel linguaggio amoroso; le più veementi passioni sono stemperate in troppe parole e frasi comuni stantìe, dello spogliatoio melodrammatico dell'epoca. La parte comica invece è svelta, briosa, e la snodatura del metro e del verso contribuisce non poco ad accrescere l'effetto comico. Fra i personaggi buffi spicca sopratutto il carattere scioccamente vanitoso di Margolfa che è il punto di partenza di tutto il ridicolo.

***

Il *Bertoldo* non è finito; è l'abbozzo di un dramma che secondo l'intenzione del poeta avrebbe servito di appendice alla parte comica della *Rosmonda*. Le poche scene composte ci presentano Margolfa, Bertoldino e Bertoldo, ritornati ai loro campi dopo la morte del re Alboino. La vanitosa Margolfa non sa più adattarsi a vivere in un rustico casolare, in mezzo a rozze suppellettili, lei che ha vissuto a Corte in mezzo al lusso più sfarzoso. Bertoldo al solito la esorta a smettere certe ridicole idee:

(1) *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII.* Vol. I, pag. 178-179. Milano, 1856.

Digitized by Google

. . . . . or che al natìo soggiorno
abbiam fatto ritorno,
è dover che pensiamo
a riprender le cure ed i costumi
dell'onorata gente di campagna
che il vitto suo co' suoi sudor guadagna.

Sopraggiunge in quella Bertoldino che corre a raccontare alla madre un'avventura capitatagli con una bella contadinotta di cui s'è invaghito.

« Hai dimenticata presto Clotilde », gli dice Margolfa, e Bertoldino risponde che l'oggetto presente vale più del lontano. Frattanto alcune contadine, vecchie amiche di Margolfa, vengono a visitarla, ma essa non le riceve più colla cordialità di una volta, considerandosi ormai molto superiore ad esse. Quindi le sbalordisce col racconto delle magnificenze vedute alla Corte e delle ricchezze fra cui è vissuta per qualche tempo.

LE DONNE: Che cose belle!
MARG. Son bagattelle!
LE DONNE: Che meraviglie!
MARG. Povere figlie!
LE DONNE: Restiamo estatiche.
MARG. Non siete pratiche!
TUTTE: Oh che spettacolo
in sì gran sorte,
Margolfa a Corte
vedere allor!

Qui la scena è troncata e lo svolgimento del dramma non è più ripreso; il poeta s'avvide che il soggetto mal si prestava ad uno sviluppo, abbandonato a se stesso, e che le scene del Bertoldo sarebbero riuscite pallide copie di quelle innestate nella Rosmonda, dove era stato già esaurito il ridicolo a cui si prestavano i tipi di Margolfa, Bertoldo e Bertoldino.

***

Siamo giunti così al termine del nostro lavoro, e finalmente ci è permesso di abbracciare con lo sguardo tutta la produzione melodrammatica del Casti e farcene un giusto criterio. Questa produzione

Digitized by Google

ha una spiccata impronta individuale, una incontestabile originalità, una vivezza insolita. La farsa, la commedia, la satira, la parodia epica e storica sono trattate con uguale facilità. La comicità trapela dalle situazioni e dalle frasi, fa capolino sotto l'espressione tragica, scatta impreveduta dalle scene più serie, zampilla da fonti le più diverse.

Nelle *Novelle* non c'è che la vena inesauribile del Casti, non il Casti tutto intero; pur tuttavia l'uomo ed il poeta furono giudicati soltanto in relazione a quest'opera, la più popolare, agli *Animali parlanti* e al *Poema Tartaro*. L'uomo fu detto immorale, il poeta sciatto, acquoso, inefficace, mentre pochissimi poterono apprezzare degnamente il Nostro dal punto di vista dei melodrammi. Infatti, vivente il Casti, ne furono pubblicati soltanto due, e quando nel 1803 e nel 1824 uscirono per le stampe cinque dei dieci libretti da lui composti, trovarono scarsi lettori, e l'opinione pubblica intorno l'abate non cangiò.

Le invettive del Parini, del Foscolo, del Da Ponte di Ceneda non risparmiarono il poeta. « Invidioso, cupido, geloso, libertino all'eccesso, senza temperamento nè passione » lo giudica il Casanova che aggiunge: « non si è mai veduto maggior cinismo unito a maggiore bassezza » (1). Insomma un uomo da prendersi colle molle, una sentina di turpitudini, un ammasso di sporcizia. E questo concetto è sì radicato che oggidì generalmente il nome del Casti implica in sè rimprovero e condanna. Però male s'appongono coloro che misurano il carattere di un uomo solamente dalla qualità delle opere sue (specie quando non le conoscono tutte), non curandosi delle circostanze in cui quest'uomo s'è trovato, dell'epoca in cui è vissuto, dell'intento che si prefiggeva; si erige a convinzione ciò che è semplicemente tendenza, a cattiveria la debolezza.

La corruzione della società del secolo scorso tollerava e si compiaceva anzi di certe lubricità cui la forma più o meno artistica dava facile passaporto presso le classi più raffinate. Le annoiate damine sdraiate voluttuosamente nella penombra discreta di un elegante salotto ascoltavano con interesse le succose storielle leggiadramente

(1) *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, écrites par lui-même.* Édition originale. Tomo VI, pag. 377. Bruxelles, 1860.

Digitized by Google

e maliziosamente infiorate che il galante cavaliere avvicendava, per distrarle, agli svenevoli madrigali.

Se il severo Parini che vibrò la sferza sui viziosi costumi dei suoi contemporanei, che bollò il Casti in un famoso sonetto, si lasciò andare talvolta anch'esso a scrivere qualche verso men che castigato, il Nostro, d'indole affatto opposta a quella del Parini, ospite di Corti come quella di Russia, dove la corruttela acquistava una legittima sanzione, tutt'altro che tagliato a moralista, avrebbe potuto forse resistere alla tentazione di acquistarsi una certa popolarità solleticando gradevolmente il gusto dei suoi ammiratori? Se i frutti sono bacati, il germe della malattia è molto più spesso nell'aria che nella pianta.

Le amicizie, del resto, e le relazioni strette dal Casti durante l'avventurosa sua vita, l'accoglienza affettuosa che trovò presso i più insigni personaggi del suo tempo, dimostrano che egli era apprezzato come uomo ben diversamente dall'opinione ormai invalsa. Non condusse certamente una vita troppo regolare, ma l'esser succeduto nella carica di poeta cesareo al Metastasio, lui, il poeta delle *Novelle galanti*, fu la causa principale che gli sferrò contro una falange di detrattori, mentre la gelosia e l'invidia di rivali soffiavano nel fuoco offese dai trionfi che riportava.

Non è nostro cómpito il trattenerci sulle *Novelle* e sui *Poemi* dove l'uomo ed il poeta ci si presentano sotto una luce falsa. Constateremo solamente che la vernice satirica di questi lavori è frutto di semplice osservazione, non di acume critico: è il pretesto, non lo scopo del componimento, e che la lubricità delle *Novelle* è frutto meno di convinzione che di ragionamento. L'intento del poeta era quello di dilettare. E chi avrebbe letto un poema o una novella in versi a quel tempo, se non fossero stati inzuccherati gli orli del vaso per rendere meno ostica la bevanda?

Ma se vogliamo farci un criterio giusto intorno al Nostro dobbiamo leggere i suoi melodrammi. In essi solamente il Casti ci appare vivo ed intero, libero da ogni pastoia, rifuggente da ogni inurbanità. Per conciliare la benevolenza del pubblico ad un libretto buffo, non è d'uopo di artifici; la vena comica, se il poeta la possiede, seduce immediatamente e spontaneamente gli spettatori liberi da ogni preconcetto, tanto più che rivestita dalla forma musicale, acquista maggiore elasticità e colorito.

Digitized by Google

Il Casti ha intuito il vero carattere dell'opera buffa, nella sua brevità, nella chiarezza dello svolgimento, nella eccellente disposizione degli effetti comici, e riesce interessante perchè a questo genere l'indole di lui, meglio pittore di quadri limitati che orditore di trame lungamente elaborate, si adattava a meraviglia. La satira, quando fa capolino in questi melodrammi, brilla in grazia della vivezza dell'esecuzione, mentre nei *Poemi* è soffocata dalla natura del componimento, cui non bastava la lena del poeta. Si badi poi che generalmente, la satira superficiale, innestata in un'azione, acquista in efficacia e ne perde nelle forme narrative; per lo spettatore che non può soffermarsi a lungo con la mente sui fatti che gli passano rapidamente dinanzi, è una nuova attrattiva, mentre il lettore, privo dei lenocinii della scena, è più disposto a rilevarne il difetto della poca profondità.

Sopratutto è il Casti felice e originalissimo nella scelta dei soggetti. Spazia con la fantasia nel presente e nel passato e avvolge nella stessa onda di comicità Margolfa e Cicerone, Teodoro e don Totoro, Cublai ed Orlando. I suoi drammi sembrano in gran parte improvvisazioni e infatti ne riflettono la inimitabile spontaneità. Quanto alla fattura del verso, non esito a dire molto più corretti degli editi questi melodrammi inediti, e per dare un giudizio complessivo sulla parte lirica di essi, non saprei far di meglio che riprodurre l'opinione di Giosuè Carducci sulle poesie giovanili del nostro autore: « nella lirica mezzana aggiunge talvolta pulitezza, che a petto al Frugoni può parere purità; e l'ottonario e il quinario, che pur tolse dal Frugoni, li maneggia con tanta agevolezza e padronanza quanta non ebbe mai il genovese e di rado altri; l'ottonario famigliare specialmente, nel quale è a mala pena vinto dal Guadagnoli » (1).

Chiudo con la coscienza di non aver fatta opera del tutto inutile. Ho fornito notizie che assolutamente mancavano intorno ad uno dei nostri più curiosi ed originali poeti; ho cercato di modificare certe opinioni non bene discusse. Anche una pietruzza non è disprezzabile quando cooperi a ingrandire il nobile edificio della nostra letteratura.

L. PISTORELLI.

(1) Dal *Libro delle Prefazioni*, pag. 208. Città di Castello, 1888.

Digitized by Google

Arte contemporanea

IL DIRITTO DI PALCO

Della ragion sua nei rapporti tra i varî titolari cui spetti, ed il proprietario o comproprietario del teatro: e del concorso specialmente detto " dote teatrale „.

(*Continuaz. e fine,* V. vol. IV, fasc. III, pag. 525, ann. 1897).

II.

Delle tre ipotesi or descritte, e pensate per analizzare la struttura giuridica, più complessa che non paia, del diritto di palco, la prima suppone che la comproprietà del teatro spetti ai palchettisti stessi: e s'è detto che, pur facendo capo al medesimo soggetto, il rapporto contenente la « *comproprietà* » si separa dall'altro che cade sul « godimento speciale » ch'è il « *diritto di palco* », dalla qual costruzione verrebbero risultati notevoli rispetto all'entità delle obbligazioni gravanti l'uno o l'altro rapporto, e della rinunzia intesa come mezzo liberatorio. Che tal separazione possa avvenire in virtù di un negozio per cui il rapporto di godimento acquisti esistenza determinata, a sè, ben s'intende: il comproprietario può, per effetto del suo diritto, concederla ad altri; e la concessione avrà figura di diritto personale o reale, e in questo caso potrà essere *usufrutto*, se la volontà è intesa a costituire tal rapporto, oppure il pieno ed intero « diritto di palco », che sarebbe l'alienazione del godimento, secondo è nella destinazion dell'edificio del quale il concedente è comproprietario. Nè alla possibilità della separazione descritta, e ch'è giustificata da considerazioni economiche e giuridiche, fa ostacolo l'os-

Digitized by Google

servare, che nella comproprietà si contiene di necessità il godimento, e che la destinazione dell'edificio fa sì, che il diritto di palco sia l'*utilità* ch'è nel condominio, così da non potersi scindere in due un rapporto ch'è unico nel contenuto suo, e doversi perciò ritenere che concedere il diritto di palco sia alienare la comproprietà; troppa è difatti la diversità che distingue l'entità dei due rapporti. Nella comproprietà s'ha il concorso nel potere ampio, intero che investe l'oggetto su cui cade: nel diritto di palco, assuma esso la figura più ristretta dell' « usufrutto » o quella più estesa che gli è propria, e che gli dà una certa analogia col diritto di superficie, entra invece la sola « utilità », il solo « godimento » che la cosa può dare secondo la destinazione sua: e se in diritto s'afferma in genere la possibilità di separare i due rapporti di nuda proprietà e di godimento, obbedendo così a necessità di ordine economico, perchè non si dovrà applicarne i concetti alla materia speciale della comproprietà del teatro, e del godimento ch'è rappresentato dal « diritto di palco » ?

Si potrà obbiettare, che la possibilità teorica della separazione or descritta mal qui s'invoca, perchè considerata la destinazione dell'edifizio, la comproprietà par che non abbia altro modo di esplicarsi all'infuori del godimento ch'è nell'assistere agli spettacoli; e se questa è la sola *utilità* contenuta nel rapporto di condominio, la costruzione che lo separi costituendolo in rapporto speciale, determinato, avrebbe l'aria di essere una mera sottigliezza, che lungi dal dare al fatto la netta forma giuridica, lo snatura. Difficoltà vana: per un verso è da notare che, pur ammettendo le considerazioni da cui essa move, il godimento, qualunque sia l'attenenza sua col dominio, è ben separabile da questo: d'altra parte poi, e qui è tutta la gravità della ricerca, non è vero che il diritto di comproprietà non possa altrimenti manifestarsi che per via del godimento contenuto nel diritto di palco, perchè se l'assistere agli spettacoli è potere che deriva dal condominio a chi sia titolare di tal rapporto, se anzi è il modo più naturale, diretto col quale la comproprietà del teatro è fatta valere, non perciò si deve tenerlo pel mezzo esclusivo di esercitare questo diritto, e goderne. Vi è cioè non tutto il godimento, ma soltanto una parte, ch'è quella di assistere agli spettacoli da un luogo determinato (*palco*): e nulla toglie alle altre funzioni di cui il condominio è capace, e al potere che ne deriva

Digitized by Google

sulle altre parti del teatro, all'infuori di quella che presta l'utilità speciale contenuta nel « *diritto di palco* ». Il quale dunque, quando sia costituito come diritto reale, è onere che colpisce non tutta la comproprietà, bensì la comproprietà in quanto può essere esercitata mediante il potere di godere gli spettacoli da un luogo determinato della sala; è come una servitù conceduta su di una parte speciale del fondo, sebbene il titolare abbia pure il diritto di accedervi per fruirne: e s'è posta la riserva « in *quanto* », perchè si può ben concepire in fatto, e perciò intendere in diritto, la possibilità che il condominio non induca il godimento speciale ch'entra nel contenuto del « diritto di palco ». Può cioè avvenire, che il comproprietario abbia tal qualità ed i diritti che ne derivano rispetto all'edifizio, senza che gli spetti perciò il diritto di assistere agli spettacoli da un luogo specialmente attribuitogli, e anche senza che abbia facoltà, come comproprietario, di assistervi da altri luoghi non particolarmente riservati ai condomini; nulla vieta che nel fatto si possa concepire ristretta in così pochi termini l'entità patrimoniale del condominio, e il diritto nulla può opporre a che in modo tanto limitato esista e si esplichi il poter sulla cosa.

Dalla qual considerazione s'assurge ad un concetto più lato, e per cui più nettamente si determina la ragione descritta della comproprietà: questa induce, per via della destinazion dell'edificio che n'è oggetto, quel diritto di godimento che vi corrisponde: ma tal diritto può essere più o meno esteso, ed anche non esistere affatto, restringendo così, ma non abolendolo, il rapporto di condominio. È cioè *totale*, se il godimento speciale inerente alla natura dell'oggetto può essere esercitato con l'assegno di un luogo determinato da cui il condomino potrà assistere agli spettacoli (*palco*), e per la facoltà di assistervi dagli altri luoghi a ciò idonei non assegnati agli altri condomini, e pel diritto d'ingresso ad altri locali di conversazione, o trattenimento, riservati ai soli comproprietari; è *limitato*, se il condomino non può esercitare il godimento per mezzo di un luogo speciale assegnatogli (*palco*, od anche *diritto di sedia nella platea o nelle gallerie*): è ancor più limitato se non ha il diritto d'ingresso, in qualità di comproprietario, nel luogo destinato alla rappresentazione di spettacoli: e finalmente manca affatto, se la comproprietà è ristretta al *solo edifizio*, indipendentemente dalla sua destinazione di

Digitized by Google

teatro. Quindi, a seconda del come il potere di godimento inerisce alla comproprietà, il titolare potrà costituirvi, in modo più o meno esteso, l'*onere* per cui altri acquista l'utile che vi è contenuto.

III.

La costruzione or condotta per dimostrare la possibilità giuridica che il comproprietario del teatro trasferisca ad altri tutto o parte del potere di godimento che gli spetta, riposa su due concetti fondamentali: dei quali il secondo esorbita, per la ragion stessa delle cose, dal risultato che s'intendeva di conseguire, e prova che nella comproprietà del teatro *il diritto di godimento ch'è dato dalla destinazione dell'edifizio, può esser separato, e per l'oggetto ne è ben distinto, dal condominio dell'edifizio*. Il motivo di distinguere, di determinare i due rapporti è, come s'è detto, nella natura delle cose su cui si esplicano, e quindi la separazione deve esistere anche se della comproprietà dell'edifizio e del godimento rispondente alla destinazione ch'esso ha, la stessa persona sia il titolare; ossia, questo *godimento speciale* non è utilità che *necessariamente* debba scaturire dal condominio, non è il modo per cui la comproprietà si debba assolutamente manifestare: la comproprietà ristretta al *solo edifizio* ha esistenza indipendente dal potere di godimento relativo alla *distinzione speciale* che l'edifizio ha. E nel patrimonio del titolare ben si distinguono due specie di obbligazioni riferentisi ai due oggetti, ciò che prova ancor meglio la diversità delle cause onde nascono: l'obbligazione di concorrere alle riparazioni occorrenti all'edifizio è perfettamente distinta da quella di concorrere a fin di effettuare la *destinazione* ch'esso ha, e godervi gli spettacoli per cui è costruito.

E se nel patrimonio del titolare i due rapporti son distinti pel contenuto speciale che in ognuno di essi è, per il potere che conferiscono e per le obbligazioni diverse che impongono, cosa importa il fatto del trovarsi riuniti nel medesimo titolare, e che entrambi siano compresi nella denominazione di « *comproprietà del teatro* » ? Questi due fatti non possono unificare giuridicamente ciò che giuridicamente può essere distinto: e l'unicità della denominazione non dà unità al rapporto, i cui elementi, come s'è or visto, si possono scomporre, perchè la loro natura economica e giuridica non esige che sian fusi insieme.

Digitized by Google

Nulla dunque rileva il fatto, che ordinariamente chi ha la comproprietà del teatro sia pur titolare del godimento speciale rispondente alla destinazione dell'edifizio: che anzi, è questo godimento il modo solito di esercitare il condominio; e neppure importa il considerare, che il distacco osservato tra i due « oggetti » producente la separazione dei « rapporti », paia soltanto fittizio pel dirigersi delle due relazioni alla medesima cosa. Perchè se è vero che l' « edifizio » oggetto del rapporto di condominio è lo stesso « edifizio destinato ad uso di teatro », questa destinazione induce un'utilità, un servigio speciale che non è assolutamente necessario per intendere il contenuto del condominio ristretto al solo edifizio: l'identità apparente dell'oggetto si risolve in realtà in due diversi valori patrimoniali, che hanno entità distinta sì pei diritti che per gli obblighi. È vero che, quando i due rapporti si riferiscono al medesimo titolare, la « comproprietà del teatro » par che li fonda entrambi in sè: ma ciò avviene in considerazione della destinazione dell'edifizio ch'è oggetto del condominio, onde alla comproprietà avviene come di avvolgere anche il rapporto inducente il godimento che a tal destinazione è relativo. Per il che, se l'utilità patrimoniale con la forma della « comproprietà del teatro » contiene il condominio dell'edifizio e il poter di godimento descritto (e giustamente perchè in mancanza di elementi che stabiliscano il contrario in modo certo, è questo il modo pieno, intero di esercitarla): tuttavia, l'analisi fatta dimostra, che scindibile nei due rapporti indicati, è pur scissa, per ragion dell'oggetto, quando questi siano riuniti nella medesima persona, sebbene la natura quasi accessoria del godimento, faccia sì che questo rapporto appaia avvolto, confuso nell'altro più ampio del condominio.

La quale apparenza cessa, e la determinazione del rapporto di godimento sorge nettamente, quando il titolare del condominio lo distacchi da sè alienandolo, oppure quando, senza costituirvi su un onere reale, vi rinunzi a fin di liberarsi dalle obbligazioni speciali che questo godimento, pure speciale, gl'impone. Perchè l'abbandono della cosa considerata qual mezzo liberatorio, non può avere, per ragion stessa della sua causa, un'estensione maggiore di ciò che non abbia l' obbligazione che si vuol così estinguere: non è giuridicamente concepibile che la legge possa richiedere l'abbandono di un diritto più ampio di quello cui si riferisce l'obbligazione, eppure

Digitized by Google

ciò avverrebbe quando il comproprietario dell'edifizio destinato all'uso di teatro fosse tenuto ad abbandonare *tutta* la comproprietà per liberarsi dall'obbligazione di concorrere alla *sola* spesa occorrente per effettuare tal destinazione. Nel patrimonio del condomino le *utilità* derivanti dalla comproprietà del teatro sono nettamente distinte: si può concorrere nell'*avere il teatro*, e non concorrere nel *goderne*: le obbligazioni relative a queste due utilità son così pur distinte, e in conseguenza, l'*abbandono del godimento*, per qualunque causa avvenga, non implica abbandono della comproprietà dell'edifizio.

Non è vero bensì il contrario: parrebbe, argomentando dai concetti esposti, che a quel modo ch'è giuridicamente possibile al titolare di separare dal suo rapporto pieno di « *comproprietà del teatro* » la parte relativa al « *diritto di godimento speciale* », e rinunciare a questa tenendosi il condominio dell'edifizio, debba essere egualmente possibile di rinunciare al condominio ritenendosi il godimento: posta la distinzione dell'oggetto ch'è dedotto nelle due utilità, il titolare dovrebbe avere il diritto di rinunciare a quella ch' egli volesse, conservando l'altra nel suo patrimonio. Ma a questa decisione fa contro un concetto al quale s'accennò di già: quando le due utilità, e quindi i due rapporti ch'esse informano esistono nel patrimonio del medesimo titolare, il « *condominio* » del teatro par che avvolga l'altro, quasi questo vi acceda: il titolare ha cioè il rapporto di godimento perchè ha il condominio, il quale ha così nel suo patrimonio come un' importanza principale rispetto all'altro. Ed è per questa relazione di causalità, che non par concedibile al titolare la facoltà di spogliarsi del potere nascente dal condominio, tenendosi soltanto l'altro del godimento.

Alla costruzione proposta si possono movere due maniere di obbiezioni, derivante l'una dall'ordinamento legislativo in materia di comunione, e l'altra dalla volontà privata che ha presieduto alla costituzione del condominio; la legge concede (C. civ. a. 676) al compartecipante nella comunione la facoltà di liberarsi dagli oneri relativi alla sua quota abbandonando la « comproprietà », e parrebbe perciò che nella materia or discussa l'abbandono non si possa restringere al solo « godimento », ma abbracciare tutta la « comproprietà », a questa riferendosi la concessione della legge che ha statuito l'entità del fatto liberatore. Argomento che ha poca virtù:

Digitized by Google

perchè la legge s'è riferita alla specie della comunione « in genere » e certo non poteva che porre la regola ampia dell'abbandono esteso al contenuto del rapporto di cui il compartecipante volesse scansar gli oneri: e siccome nell'analisi fatta del concetto di « *comproprietà del teatro* » s'è dimostrato che vi ha due ordini di utilità, di rapporti concorrenti nello stesso titolare, due ragioni cioè di comunione, chiaro è che l'ordinamento descritto giustifica la decisione proposta della possibilità di abbandonare soltanto quell'*utilità* dai cui oneri speciali, distinti, il titolare intende liberarsi. E ciò dando per ammesso, che nell'obbligazione di « concorrere a *conservar* la cosa comune », venga pur quella di contribuire a *goder* della cosa comune secondo è nella destinazione sua.

L'altra obbiezione avrebbe maggior gravità, se in effetto non si riducesse che a semplice limitazione della teoria esposta. Se nella costituzione della comproprietà nulla si fosse particolarmente statuito sull'estensione dell'abbandono, chiaro è che i concetti generali sulla ragion sua ne determinano l'entità, e quindi il diritto del titolare di rinunciare a quella parte separabile del rapporto dai cui obblighi speciali vuole esonerarsi, non patisce dubbio: ma le parti possono ben stabilire che non si possa conseguire la liberazione mercè l'abbandono, se questo non si estenda a tutto il rapporto della comproprietà. Il patto così voluto nulla avrebbe di contrario alla legge, come al tutto legittimo sarebbe quello che dall'inadempimento degli oneri relativi al « godimento » facesse derivare la « perdita » del godimento e del condominio del teatro: espressamente, s'intende, perchè nel dubbio la perdita non si potrebbe estendere a quest'ultimo rapporto; e a quel modo che la « decadenza totale » può essere stipulata, si può ben pattuire l'estensione dell'abbandono, nel senso che la liberazione dagli obblighi relativi al godimento si ottenga soltanto con l'abbandono del rapporto intero del « condominio ».

IV.

Lo studio condotto fin qui sulla « *comproprietà del teatro* », ha determinato, secondo le rispettive utilità, e quindi secondo i varî oggetti, i rapporti distinti ch'entrano a comporlo: onde il risultato, che nel caso il diritto di palco spetti a chi è pur comproprietario

Digitized by Google

del teatro, le obbligazioni ch'egli ha in qualità di compartecipante al godimento son diverse da quelle che gl'incombono come condomino dell'edifizio, e però ha facoltà di liberarsene abbandonando quella delle utilità cui si riferisce l'obbligo dal quale intende di esimersi. La qual costruzione ed i quali risultati rendono agevole la ricerca nell'ipotesi che or si esaminerà, della proprietà o comproprietà dell'edifizio spettante a persone diverse da quelle cui appartiene il diritto di palco.

Della cui natura non occorre dire gran che dopo le osservazioni fatte sull'argomento, e la definizione proposta (§ 1); considerato come onere reale sulla proprietà o comproprietà altrui, ha qualcosa del diritto di superficie, ha pur qualcosa dell'usufrutto, ma si differenzia nettamente da queste due figure pel contenuto speciale che lo distingue, ch'è il potere di assistere agli spettacoli cui il teatro è destinato, da un *luogo* speciale: per il che dicendo di « *diritto di palco* » s'intende di necessità anche al « diritto di sedia », per cui questo potere vien esercitato da un « *posto speciale* » della platea o della galleria. Perchè a seconda del godimento che il proprietario o comproprietario ha (*diritto di palco o di sedia*), maggiore o minore può essere il contenuto dell'onere che vi si vuol costituire.

Fissata così l'entità che dà la caratteristica del diritto di palco, per valutare i rapporti che ne derivano convien distinguere secondo ch'essi si svolgono rispetto ai titolari cui tal diritto spetti egualmente, oppure rispetto al proprietario o comproprietario del teatro. Nel primo caso i titolari del diritto di palco (e concorrono in ciò anche i titolari del diritto di sedia, salva la diversa estensione del godimento) cadono di necessità in istato di « *comunione* » a causa dell'identico oggetto cui il rispettivo potere si riferisce: i varî rapporti che mettono capo a diversi titolari hanno cioè per fine il « godimento » secondo la destinazione del teatro (sebbene disuguale possa esserne l'estensione), e quindi finchè il « godimento » è in essi il medesimo, i soggetti cui spetta entrano in relazione per ragion di questo eguale oggetto. Ossia, vi ha « *comunione* » rispetto al « *godere del teatro* », ma ogni compartecipante « *gode* » dell'egual destinazione dell'edifizio, dal posto speciale che il suo diritto gli attribuisce: perciò s'intende senza difficoltà come inesattamente nel determinare l'entità del « diritto di palco » s'introduca da molti il

Digitized by Google

concetto di *servitù*, asserendo al titolare del diritto l'onere reale di prospetto e di veduta sugli altri *palchi*, o più generalmente sugli altri « *posti riservati per via di diritto reale* »: non si può difatti separare il « diritto di palco » da tal potere, perchè questo entra necessariamente a costituirlo secondo la finalità economica e giuridica che gli è propria. E s'intende poi, come dal contenuto or descritto due serie di obbligazioni ne derivino al titolare del diritto: la prima si riferisce alle spese occorrenti pel *godimento comune*, secondo la deliberazione che i compartecipanti abbian tolto validamente, e in questa classe si debbono pur comprendere le spese necessarie a conservare o migliorare o trasformare la decorazione esterna dei palchi, od a disporre altrimenti le « sedie » o posti speciali su cui l'onere è costituito; la seconda si riferisce invece al diritto *proprio, speciale*, di godere di *un posto determinato*, e quindi le obbligazioni che vi son contenute non esistono rimpetto alla *comunione* come tale, bensì rispetto ai *vicini* considerati come singoli titolari di egual diritto, oppure rispetto al proprietario o comproprietario del teatro (p. es. riparazioni necessarie al « *posto speciale* » concesso).

Ciò posto, secondo la ragion di essere ed il contenuto di queste obbligazioni si dovrà regolare la facoltà dell'*abbandono*, considerato qual mezzo legittimo che il debitore ha di esimersene: l'obbligato potrà valersene rimpetto ai compartecipanti nel « godimento », e rimpetto al proprietario od ai comproprietarî del teatro, secondo che l'obbligazione sua esiste per ragion della cosa verso quelli, o verso questi ultimi. E per riguardo al godimento si deve avvertire, che può avere per oggetto o il solo assistere agli spettacoli, od anche l'uso di locali « *riservati* » ai titolari del diritto di palco: bisognerà dunque pôr mente a qual oggetto o parte del godimento si riferisca l'obbligazione di concorrere alle spese, per vedere l'estensione che giustamente si dovrà dare al « *diritto di abbandono* ».

S'è finora supposto il caso di una separazione assoluta, per via dei soggetti cui possono appartenere, del « *diritto reale di godimento* » e della « *proprietà o comproprietà del teatro* »: ma può ben darsi, come avvien per ordinario, che il proprietario o comproprietario siasi riservato uno o più palchi (oppure uno o più altri posti speciali), e questo fatto lo pone rimpetto ai « titolari del diritto di palco » in una condizione giuridica particolare. Alla qual riserva non

Digitized by Google

fa eccezione il caso ch'egli abbia dato in locazione il posto speciale che si fosse tenuto, perchè il godimento concesso ad altri per via di rapporto d'obbligazione non impedisce che del « potere reale » rimanga egli il titolare: la comunione così fatta, non modifica dunque in modo veruno (salva la virtù di patto contrario) la condizion giuridica del contenuto rimpetto agli altri titolari dei posti riservati. Che è quella di « compartecipante al godimento », nel senso che in riguardo a questo oggetto comune egli entra pure nella « *comunione* » descritta, nella proporzione corrispondente alla riserva fatta, ch'è la necessaria misura del suo interesse: la sua qualità giuridica di proprietario o comproprietario dell'edifizio si separa dunque ancor qui (altrettanto nettamente come si è osservato nell'ipotesi già esaminata) dalla figura di « titolare del diritto di godimento speciale », perchè è soltanto per questo rispetto ch'entra in comunione con gli altri titolari, e che deve assumere la parte delle obbligazioni comuni corrispondenti all'entità del diritto che s'è riservato, e per cui entra nella comunione. La ragion patrimoniale e giuridica di costruire è qui la medesima ch'è valsa a determinare il rapporto di « *comproprietà* » nella prima ipotesi studiata: il « *godimento speciale* » si differenzia in entità propria, per le obbligazioni particolari che lo concernono, ed i diritti che dà rimpetto agli altri titolari cui proporzionatamente spetti; e la legge civile (C. civ. a. 1589) dà già esempio di questa possibilità di separazione di rapporti sulla medesima cosa e spettanti alla medesima persona, dove fissa la condizione del proprietario locatore in relazione agli inquilini nel caso d'*incendio* della casa locata, e ch'egli pure abitasse. La qualità sua è di « *coinquilino* », perchè il fatto dell' « abitazione » come per gli altri, dev'essere produttivo anche per lui (rimpetto a coinquilini, s'intende) delle conseguenze giuridiche che la legge ordina: e nella specie or considerata, il « *godimento comune* » dà al proprietario o comproprietario del teatro la qualità di « *titolare del posto riservato* » rispetto agli altri che godono di egual diritto.

Per il che, compartecipante a quel « godimento » ch'è l'oggetto della comunione, egli ha le obbligazioni che a questa condizione ineriscono: e come avviene agli altri compartecipanti, da tal gravame può esimersi *abbandonando* il diritto che n'è onerato. Ma oltre a questa maniera di obbligazioni, altra può derivarne a lui dal fatto

Digitized by Google

di essere proprietario o comproprietario della cosa ch'è gravata del diritto di palco: non il *godimento*, ma la costituzione dell'*onere reale* gli può imporre dei pesi, dai quali, secondo avviene per le servitù reali in genere, si può liberare con l'*abbandono* del suo diritto (C. civ. a. 643). Vero è che il « diritto di palco » non è propriamente « servitù », ma come onere reale sulla cosa gli si può ben applicare questa norma, che non attiene alle « servitù » considerate nella loro entità e finalità particolare, ma come « pesi » gravanti l'immobile.

V.

Le indagini fatte e la costruzione proposta rispetto ai due modi di configurare il rapporto tra il « diritto di proprietà e comproprietà del teatro » ed il « diritto di godimento secondo la destinazione dell'edifizio » dànno, senza nuove difficoltà, i criterî necessarî a determinare questo rapporto, nell'ipotesi che del teatro la parte su cui sono edificati gli ordini dei palchi, le gallerie, la platea spetti ai titolari del diritto di palco, e la parte ch'è destinata alla preparazione e rappresentazione degli spettacoli, in una agli altri locali annessi all'edifizio, nonchè la parte in cui son costruite le scale ed i corridoi serventi all'edifizio intero, appartenga ad altra persona. Qui s'avrebbero relativamente all'intero teatro *due proprietà distinte*, e di queste, per effetto della destinazion dell'edifizio, e del fine che rispetto ad essa avrebbe la « proprietà » spettante ai palchettisti, la parte destinata al servizio di palcoscenico, e di passaggio ai vari ordini di palchi è gravata di *servitù* a favore dell'altra parte: e, come si è detto dianzi (§ IV in f.), le regole generali in materia di servitù dànno facoltà al titolare di questa parte di proprietà, di abbandonarla nella misura separabile e corrispondente all'onere dal quale volesse liberarsi.

La parte per cui s'esercita il godimento secondo la destinazion dell'edifizio, o spetta ad una sola od a più persone che ne abbiano separato il godimento concedendolo ad altre, senza riservarsi alcun posto, e allora i titolari del diritto di palco si trovano in istato di « comunione » per ragion dell'identico oggetto dei loro proprî rapporti: o v'è stata riserva, e allora anche i proprietari e comproprietari entrano perciò nella comunione. Se poi i comproprietari fossero

Digitized by Google

gli stessi titolari del diritto di palco, par che si dovrebbe separare secondo la costruzione proposta (§§ II, III), la funzione del *godimento* dal diritto di comproprietà, e regolare in conseguenza la facoltà dell'abbandono: ma chiaro è che nella specie possono mancare i termini atti a ciò, come avverrebbe nel caso che la « comproprietà » si restringesse alla sola parte dell'edifizio dove i palchi son costruiti, perchè essa non potrebbe qui avere altra esplicazione economica all'infuori del « godimento » esercitato dal posto speciale attribuito al comproprietario.

Se il proprietario (o comproprietario) della parte non destinata al godimento speciale secondo la destinazion dell'edifizio, si fosse invece riservato, od avesse per concessione fattagliene, la compartecipazione al godimento, entrerebbe per tal parte nella « comunione » relativa a tal fatto (v. § IV): s'intende che, ostandovi le regole sulla servitù, alla parte dell'edifizio per cui esercita questo godimento non inerisce il « peso » sull'altra parte a lui spettante. In conseguenza, s'egli non volesse concorrere alle obbligazioni che gli derivano dalla condizione sua di compartecipante nella « comunione » può *abbandonare* questo suo diritto di godimento speciale: nè, secondo la costruzione proposta, l'abbandono deve comprendere altro e maggior diritto. A questa ipotesi è interamente analoga l'altra del proprietario (o comproprietario) della parte destinata al servizio di palcoscenico che avesse pure una parte del luogo destinato al « godimento degli spettacoli », come sarebbe la intera platea, ed una o più gallerie: in tal caso, per ciò che si riferisce alle obbligazioni inerenti al « *godimento comune* » egli è compartecipante: e per quel che ha tratto al rapporto tra la proprietà degli altri e la proprietà sua, questa è assoggettata verso quella all'onere reale di servitù. Da queste due specie di obbligazioni egli può liberarsi mediante l'*abbandono:* ma, secondo i criteri già esposti, e che qui, nonostante la figura complessa dei rapporti, hanno intera applicazione, l'abbandono deve comprendere soltanto quel diritto cui ineriscono le obbligazioni che per esso si voglion togliere: il fatto che rimpetto all'edifizio ed alla sua destinazione la stessa persona ha varî rapporti, non implica la necessità che l'abbandono per essere valido debba comprenderli tutti, quando sono, come s'è ora dimostrato, economicamente e giuridicamente separabili.

Digitized by Google

VI.

Le obbligazioni che, secondo s'è detto, gravano su chi ha la comproprietà del teatro, e s'è per essa riservato un luogo speciale d'onde assistere agli spettacoli, o su chi ha la sola proprietà o comproprietà separata dal godimento, e su chi ha invece quest'ultimo per via del « *diritto di palco* », si distinguono, secondo che si riferiscono alla *conservazione dell'edifizio secondo la sua destinazione,* o *del luogo speciale riservato pel godimento*, oppure al *procacciare quel godimento al quale il teatro è destinato.* Della prima maniera d'oneri non occorre qui dir altro, bastando a chiarirne l'entità le considerazioni di già esposte: della seconda è inutile osservare come sia imposta ai soli titolari del « diritto di godimento » (non importa se questo esista in concorso o separatamente dal diritto di proprietà o di comproprietà dell'edifizio), e che l'estensione sua dipende interamente dalla volontà degli interessati, che hanno piena libertà di regolarla: salvo a chi non volesse sopportarla, la facoltà di liberarsi mediante l'abbandono, per essere l'obbligazione inerente al « diritto di godere gli spettacoli dal luogo speciale riservato ». Su questo punto s'è pur detto che l'identità dell'oggetto riferentesi al « godimento secondo la destinazion dell'edifizio » induce tra i diversi compartecipanti il rapporto di comunione: per il che, sebbene la legge dica di « concorso obbligatorio nelle spese di conservazione della cosa » (C. civ. a. 676), non parrà dubbio, che argomentando dalla ragion sua intesa rispetto alla cosa cadente in comunione, nella voce « conservare » si debba pur comprendere l' « esercizio » del teatro, ossia la « *conservazione del godimento* » ch'è l'oggetto comune del rapporto dei varî compartecipanti.

Il modo di provvedere a tal « esercizio », a tal « conservazione del godimento secondo la destinazion dell'edificio », dà materia a diverse figure di rapporti: l'insieme dei titolari dèl « *godimento* » può dar incarico ad uno tra i compartecipanti od anche ad un estraneo di curare secondo l'intenzione degli interessati (manifestata negli statuti o con provvedimento speciale) l'esercizio del teatro, in conformità alla destinazion sua, od a quell'altra che i *comproprietari che fossero pur titolari del godimento, od i titolari del godimento col consenso o senza opposizione dei concedenti volessero stabilire;*

Digitized by Google

oppure uno dei compartecipanti od un estraneo provvede a tal esercizio senza mandato: s'avrà in un caso la figura del mandato, e quella di gestion di affari nell'altra. Ma può anche avvenire, che uno dei compartecipanti nel godimento (sia oppur no proprietario o comproprietario del teatro, secondo la costruzione già proposta), od un estraneo (e tale è pure il proprietario o comproprietario del teatro che non partecipi al godimento) *siano obbligati*, mediante il versamento del contributo fissato a procacciare gli spettacoli pattuiti: e il rapporto obbligatorio assumerebbe qui la figura dell' « *appalto* » od « *impresa* » se direttamente gli obbligati fossero tenuti a provvedere ciò ch'è oggetto dell'obbligazione. Per il che, qualora insorgesse questione sulla loro facoltà di commettere ad altri l' « *impresa* », si dovrebbe anzitutto esaminare se il negozio com'è costituito lo consenta: e nel caso che di tal consenso risultasse espressamente, essi risponderanno soltanto della *scelta* fatta, nell'istesso modo che rispondono degli « *artisti* » di cui si servissero, quando fossero tenuti ad eseguire direttamente la commissione avuta, sapendosi fin da principio che la provvisione degli spettacoli esige di necessità l'impiego di persone adatte ai varî ufficî. In queste ipotesi, il « compartecipante al godimento » obbligato a procacciare lo spettacolo, non ha più il diritto di liberarsi dalla *sua quota* di concorso per via dell'*abbandono*, secondo le risoluzioni già esposte: nel fatto dell'essersi assunto rimpetto agli altri compartecipanti l'obbligazione descritta è implicita la rinunzia a valersi di tal mezzo liberatorio: rinunzia lecita, e avverso la cui validità non si può obbiettare che le rinunzie non si presumono, avendosi nella specie la volontà netta, chiara, che la contiene.

Può finalmente avvenire, che l'obbligazione del compartecipante o dell'estraneo (secondo il significato già attribuito a questa figura) si riduca soltanto al procacciare gli spettacoli per via di appalto: nel qual caso la loro responsabilità si riduce ad osservare le norme statuite per la concessione, oppure quelle cautele che la diligenza cui son tenuti suggerisse; diligenza che nel silenzio degli interessati si deve dedurre dalle regole sul mandato, ch'è il rapporto posto in essere.

Digitized by Google

VII.

L'indagine sul diritto di palco e sui rapporti cui dà origine rispetto al concedente, e rispetto agli altri titolari dell'egual godimento, è stata condotta supponendo che i titolari si trovino in istato di comunione per l'identico oggetto dell' « *utilità comune* »: onde le conseguenze poste in materia di « abbandono », qual mezzo liberatorio dalle obbligazioni inerenti a tal compartecipazione. Ma può ben darsi il caso, che tra i titolari esista il rapporto di « *società* »: e allora il fatto, e in difetto la legge, fissano le norme che determinano le obbligazioni dei singoli soci, e il contenuto del poter loro. E s'intende, che dall'obbligo che avessero di concorrere al fine della società, in quella misura e modo ch'è voluto dal contratto, non possono aver liberazione mediante l' « abbandono »; non dal fatto di aver la cosa qui sarebbe nato l'obbligo, ma dal patto: e però l'adempimento nella maniera rispondente alla volontà delle parti, s'impone.

VIII.

Col nome di *dote* vien designato il concorso che l'Autorità comunale dà, affinchè il teatro (di cui per ordinario è proprietaria o comproprietaria) sia aperto agli spettacoli ai quali è destinato: e ragion del provvedimento è il dovere che incombe all'autorità d'incoraggiare il progresso delle arti, ed agevolare le manifestazioni del *bello* artistico, che assai contribuisce all'educazione del sentimento. Ond'è, che la concession della dote è riservata interamente all'autorità cui spetta di giudicare se sia conveniente darla, e di fissarne l'entità in relazione allo stato economico dell'amministrazione: *azione per farla costituire* non s'ha, mancando un rapporto obbligatorio che per esso si esplichi, ed avendo l'Autorità comunale la *facoltà* intera di provvedere secondo meglio stimi in vantaggio dell'interesse generale. Avviene, è vero, che quest'autorità partecipi al godimento, per essersi riservato oppure riservandosi l'uso di uno o più palchi, di uno o più posti speciali nella platea o nelle gallerie: ma in tal caso, l'azione che si ha per obbligarla a concorrere, in qualità di compartecipante nel godimento comune, alla parte proporzionale di spesa che per tal fine è necessaria, non si può confondere con l'azione

Digitized by Google

diretta ad obbligarla a costituir la dote: quell'azione compete perchè esiste l'obbligazione del *concorso*, questa non spetta perchè manca l'obbligazione, essendo il Comune interamente libero di concedere il *sussidio:* nel primo caso il Comune è obbligato come gli altri particolari compartecipanti al godimento comune, nell'altro è l'Autorità comunale che provvede liberamente. Ma costituita validamente la dote, l'imprenditore degli spettacoli ha *azione* perchè ne segua il pagamento nei termini e nei modi fissati dalla concessione: la costituzione avvenuta impone al costituente l'obbligo di dare, salvo a lui di contestare al creditore il diritto di esigere, pel mancato o per l'inesatto adempimento delle obbligazioni che gli erano imposte nel contratto. Per il che, sebbene non sia dubbio il diritto degli artisti e di altri locatori d'opera che fossero in credito verso l'appaltatore per l'opera prestata, di agire sulla dote ancor dovuta a lui nel tempo in cui promuovono la loro azione (C. civ. a. 1645), valendosi così del privilegio che la legge dà ai lavoratori la cui opera è la ragion diretta per cui l'imprenditore ha diritto al prezzo: pure, siccome l'azione può essere esercitata soltanto se il committente sia in debito verso l'imprenditore, il mancato adempimento, a questo imputabile, dei patti stipulati nella concessione, induce nell'obbligato il diritto di opporre al chiesto pagamento della dote, e quindi toglie ai locatori di opera l'azione privilegiata descritta. Si potrà obbiettare, che il concedente la dote avrebbe in tal caso l'azione pel risarcimento dei danni, e che questo non lo autorizza a ritenersi la dote non pagata, perchè altrimenti avrebbe a favore del suo diritto d'indennizzo un privilegio che la legge non gli accorda, mentre espressamente lo dà ai lavoratori; ma l'obbligazione cade, appena si pensi che il debito del committente *è esigibile* per ragion della prestazione adempiuta secondo i patti. E quando al momento in cui l'azione è esercitata nessuna ragion d'indennizzo sia ancor sorta a favore del committente, *ma, secondo il contratto, questi avesse diritto di ritenersi tutta o parte della dote fino all'esecuzione completa degli impegni assunti dall'imprenditore*, validamente tal clausola sarà opponibile ai lavoratori: non rileva difatti, che in questo patto si contenga una *garanzia* pel committente, perchè la *inesigibilità* della dote è certa, secondo la legge del contratto: quindi, l'attribuzione ai lavoratori della dote ancor dovuta sarà *condizionale*, pel caso cioè,

Digitized by Google

che manchi in seguito la ragion che il concedente avrebbe di non pagarla.

Talvolta i regolamenti sulla concessione della dote teatrale dispongono che questa non è oggetto valido di sequestro per parte dei creditori dell'imprenditore: ma chiaro è, che la disposizione così ampia non può aver efficacia di togliere o diminuire ai creditori un diritto che la legge loro dà sul *patrimonio* del debitore. Si potrebbe invece ammettere la validità della clausola che restringesse il sequestro o l'azione sulla dote ai creditori dell'impresario che fossero tali per via degli impegni che in siffatta qualità questi si fosse assunto, perchè nulla vieta la destinazione o separazione del patrimonio per servigî determinati, che diano così una garanzia particolare a chi diventasse creditore in considerazione appunto di tal servigio o funzione speciale; semprechè, s'intende, di tal differenziazione di servigî o di funzioni si dia notizia, non potendosi in alcun modo trarre in inganno i terzi che in buona fede contraggono col soggetto del patrimonio in cui questa speciale distinzione di fini si effettua.

La costruzione or proposta sull'entità della « dote teatrale » e sulla condizione del proprietario o comproprietario del teatro che ne sia debitore, e che in pari tempo siasi riservato uno o più palchi, dà modo di risolvere senza difficoltà la questione che potrebbe sorgere intorno ai limiti in cui dev'essere contenuta la facoltà di procedere all' « *abbandono* », considerato qual mezzo liberatorio delle obbligazioni *propter rem*. La dote costituita e pattuita è obbligazione dipendente dal contratto, nè vi è abbandono che possa validamente liberare l'obbligato dal prestarla: l'abbandono del diritto di godimento potrà esonerare il debitore dal concorso *suo particolare*, in qualità di compartecipante, *agli obblighi della comunione;* e quando nella dote, *per patto espresso*, fosse contenuto questo concorso, dovendosi allora distinguere la parte costituente la dote vera, propria, dalla parte contenente la quota di concorso, l'abbandono varrà soltanto a far ridurre la dote nei termini suoi proprî, diminuendola di quanto si riferisce veramente alla quota di concorso nelle spese del godimento comune.

G. P. Chironi.

Digitized by Google

PRÉPOSITIONS, PRÉFIXES ET SUFFIXES

EN MUSIQUE

Un souvenir aimable de ma vie d'écolier me fait revoir certaine grammaire où la fonction de ces vocables était illustrée très spirituellement, à mon goût. Dix ou douze oiseaux libres, et de plume diverse, affectaient les positions les plus variées vis-à-vis d'une cage centrale, où se tenait coi un beau perroquet prisonnier: l'un volait au centre à tire d'aile; un autre s'éloignait; un troisième y filait en montant, un quatrième en descendant, enfin, un cinquième perchait sur la cage. Et voilà que les distinctions pédantes entre des *mots* m'entraient par les yeux, joliment, en vive enluminure. Aujourd'hui, ce schéma naïf me vient opportunément rappeler que les mots, dont nos maîtres abusent, ne sont que les signes éteints d'ondoyantes et lumineuses réalités. J'admire donc, et j'aime cette grammaire vivante de la musique, où le geste des êtres et des choses ne se fige point dans des mots, mais prend pour interprète un autre geste, ondulatoire, aérien, que notre oreille transfigure, et ne défigure point. Grammaire souriante ou pathétique, imbue d'émotion toujours, — où les adverbes lourds et plats, les prépositions pédantesques, prennent les ailes d'oiseau du motif, et comme empennés, lestés d'harmonie, montent, descendent dans l'air, accélèrent ou refrènent l'allure mélodique, croisent leur vol organisé dans un entrelacs perpétuel.

Des sons médians, tenus, expriment l'immobilité prisonnière, tranchent avec les mouvements directs ou contraires, les convergences ou divergences de traits, les cent directions possibles d'êtres en liberté, guidés par ce courant magnétique, le génie (1).

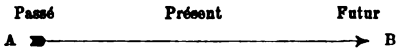
---

(1) Sans doute l'accoutumance au langage oratoire, qui met les points sur les i, jointe à l'éducation de mots qu'on nous inflige, nous devient une gêne à l'exacte interprétation de la Musique. Nous ne pouvons supporter l'Idée face à face.

Digitized by Google

*
* *

La Musique unifie, comme fait la Parole, — mais combien plus brillamment! — les directions du *temps*, et celles de l'*espace*. Cette économie de langage, qui fait dire indifféremment le *jour d'avant*, et le *gaillard d'avant*, l'*arrière-saison*, et l'*arrière-boutique*, *sur le tard*, ou *sur-le-champ*, un avenir *lointain*, comme un pays *lointain*, etc. — vous la retrouvez tout d'abord en le **tracé graphique**, qui, d'une épargne singulière, sait nous parler du *temps* avec les signes de l'espace.



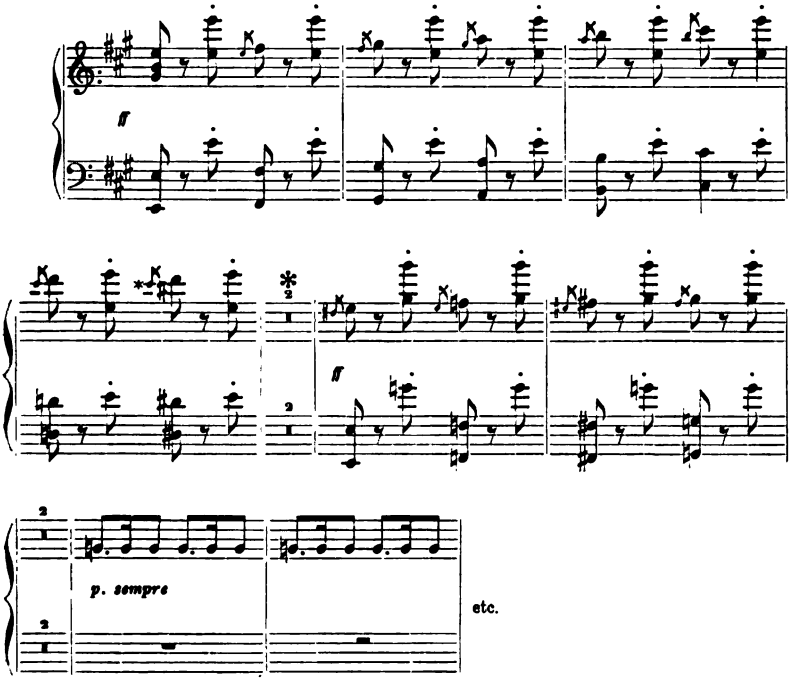
Il est évident pour chacun que la flèche AB, figurant la longueur d'un corps, ou d'un espace parcouru, traduit encore assez clairement la *durée*. — Fait aisé à prévoir, puisque la durée se mesure, soit à l'espace parcouru, soit aux progrès de la croissance. Le *bout empenné* de la flèche indique donc, à volonté, le *passé*, le moment primitif du temps, ou le stade initial d'un mobile, en sa trajectoire; que ce stade laisse, ou non, sa trace matérielle, il n'importe, et la méthode graphique, en ses nombreuses applications, nous a bien accoutumés à cette identité de signe. Le *bout en fer de lance* est, lui, représentatif du *futur*, autrement dit du point final, par rapport au *présent*, marqué par le centre du « bois ». Et simultanément, il traduit l'extrémité antérieure d'un objet, ou la phase terminale d'un mouvement.

La seule direction d'un trait sur le papier, ou l'orientation réciproque de deux traits, suffira donc à suggérer des idées de *temps*, — et d'*espace*. Et comme le langage n'a pas deux mots, l'un pour le fait concret, l'autre pour l'abstraction, le même signe linéaire pourra, suivant l'occasion, évoquer le « sens propre », ou le « figuré ». Tracez-vous une ligne droite, horizontale, et partant de gauche? — Je lirai, dans sa tenue rectiligne, un mouvement direct, allant au but en un *minimum* de temps, et dans son horizontalité, un mouvement en croix avec la pesanteur; enfin, dans son orientation vers *la droite*, un mouvement de progression naturelle. — Dirigez-

Digitized by Google

vous le trait à *gauche*, il marque retour en arrière, *régression*. Or si le temps, vous le savez, est « irréversible », si Saturne ne revient jamais sur ses pas, l'homme peut, grâce au souvenir, rétrograder mentalement. Son esprit — permettez l'expression — peut faire « machine en arrière ». Aussi la flèche retournée signifiera-t-elle un retour fictif au passé, ce que la langue exprime par le préfixe *re*, dans des mots comme *rejet*, *réminiscence*, *rentrée*, *regret*, *remontrance*, *refus*...

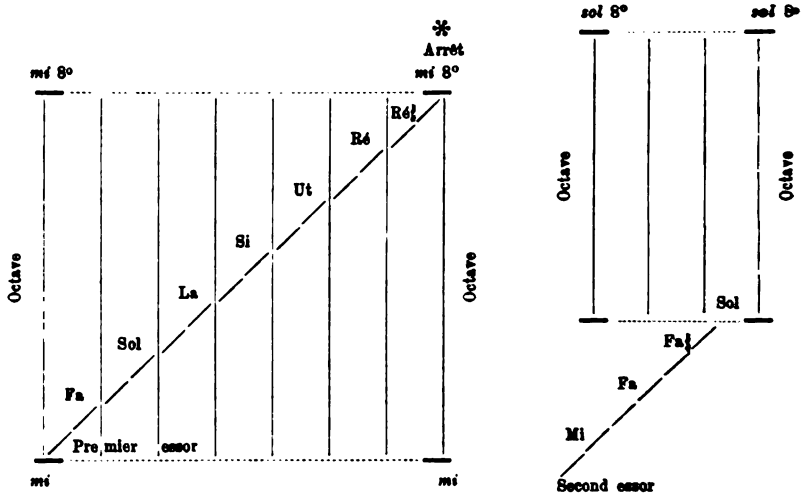
La Musique, on l'a vu, n'a pas cette ressource; au moins le tracé mélodique, inapte au geste de retour, peut-il nous en donner l'illusion: cela par une inversion rythmique du motif, comme la symphonie en *la* en offre un exemple curieux (Passage entre la 1e et la 2e partie du premier morceau).



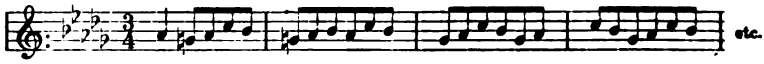
L'impression du passage entre le premier « système rythmique » et le second (passage marqué d'un *), est tout à fait celui d'un *recul*. On dirait d'un coursier fougueux qui, dans son galop, est soudain

Digitized by Google

arrêté, net, par un effroi, et qui se rejette en arrière (du *mi* sup. à l'inférieur) pour reprendre un essor plus court, et changer sa voie. Ce trait est si frappant, d'une originalité si saisissante, que j'en veux préciser la structure par ce schéma.



C'est par un moyen analogue que telle phrase musicale marchant toujours en avant, devant soi, parvient à ce tour de force d'exprimer le mouvement circulaire ou spiral. Plus d'une valse bien rythmée semble tourner sur ses trois temps, et ce n'est point à tort que celle de Chopin, en *ré bémol*, est appelée, par tradition, « *le jeu du chat qui pelote* ».



Considérons le trait maintenant, non plus dans son orientation droite ou gauche, mais dans sa direction *d'un côté*, dans sa *forme*. — Horizontal, il dit le chemin le plus court, et, par suite, l'inutilité de la hâte, une allure tranquille et sereine; même l'immobilité. Si, faisant abstraction de l'impulsion qu'on donne, ou qu'on prête au mobile, on regarde le seul niveau, la *pente*, alors, devient symbole utile: faible, elle indique la lenteur; abrupte, une allure

Digitized by Google

rapide (1); — ascendante, la force qui croît et se tend; descendante, — une énergie qui se détend, se *dégrade*. Ainsi parle, exactement, le contour musical à l'esprit.

Félicien David a traduit, par de longues tenues d'accords, le silence et la solennelle immobilité du désert... Exprimer le silence avec des sons!... Oui, mais des sons toujours égaux dans leur tonalité, leur intensité, leur mesure... Et comme les différences de vibration, qui font ce qu'on appelle la *hauteur* des notes, se peignent pour nous en « *niveaux* », il résulte de cette persistance, et de cette « monotonie » voulue, la fiction d'une ligne droite, horizontale et continue. Sa rectitude peint l'inflexibilité du silence, son horizontalité,... l'égalité « plainière » des horizons. Encore ici, l'Art nous atteint par le *minimum* de signe.

Mais la Musique exprime avant tout le mouvement, et toutes les variétés du mouvement, ses nuances les plus délicates. A vrai dire, ne pouvant évoluer qu'en fonction du temps, sans retour possible en arrière, et même en des limites verticales assez restreintes, son geste favori est le « sinusoïde »: elle monte et descend, la mélodie, comme la vague, et, comme la vague aussi, s'enfle et se serre l'accompagnement. Pressés l'un contre l'autre, ces flots sonores de la basse expriment la vitesse, la légèreté; espacés, leur ampleur traduit des masses pesantes, difficiles à mouvoir. Et la loi du petit se retrouve ici dans le grand, car ces ondulations, *visibles* comme telles, et formées d'un tissu de notes, reproduisent, en les grossissant, les ondes si ténues dont chacune de ces notes, à part, est formée. En d'autres termes, le graphique des traits harmoniques ou mélodiques à dessin persistant, affecte, à plus grande échelle, une forme identique au graphique des *vibrations*. C'est un « sinusoïde » offrant à chacune de ses révolutions, une phase ascendante, un « fastigium », une phase inclinante. Comme la courbe vibratoire, la courbe mélodique ou partitionnelle se distingue par telle ou telle amplitude, telle ou telle longueur de phase, telle ou telle forme de contour. Seulement, l'amplitude, au lieu de se traduire à l'oreille, en *intensité*, agit cette fois sur l'âme, en lui

(1) Ainsi dans les graphiques de trains, aux chemins de fer.

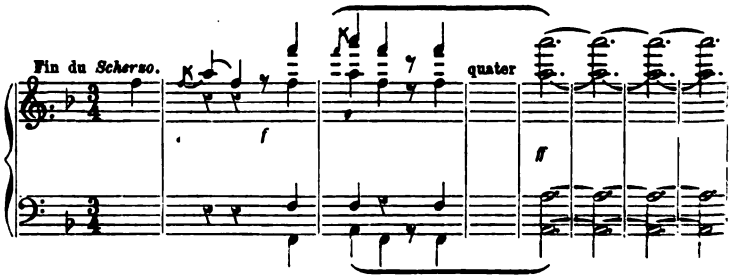
Digitized by Google

suggérant la « grandeur ». Par exemple, les vagues d'une envergure si noble du Scherzo de la 3e Sonate (1) de Beethoven. La série, plus ou moins rapide, de ces ondes, au lieu de créer, par fusion d'impressions successives, des différences de *hauteur*, nous parle directement par la *vitesse*. Enfin les accidents du contour, les *festons*, ne nous apportent plus les joies synthétiques du *timbre*, et l'oreille ne fait, ici, que dresser un profil sonore à l'esprit.

*
* *

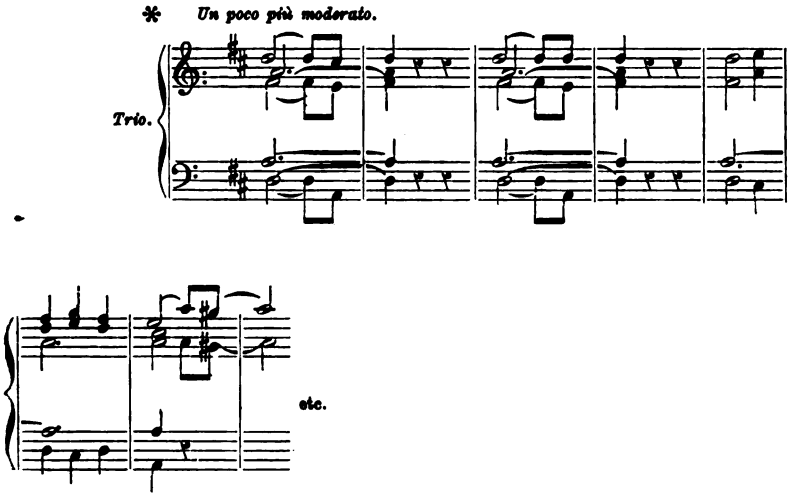
Ce rapprochement que nous venons d'opérer, entre l'évolution du motif tout entier, et celle de chaque émission phonique prise à part, découvre un fait curieux d'inversion. Vous venez de voir, en le pur schéma d'une ligne, l'image de l'*espace* évoquant une idée de temps. Ici, dans la Musique, c'est le contraire qui survient: une fonction du temps donne idée de l'espace. Ainsi l'oreille voit monter et descendre les sons, pour ainsi dire, et la *portée*, comme on la nomme, avec ses dessins orientés, ses rinceaux et ses entrelacs, n'est qu'une pareille représentation systématisée.

Il y a dans ce transfert de fonctions la source de beaux effets: avec des valeurs prosodiques ordonnées de certaine façon, Beethoven nous donne une sensation d'espace élargi, de lointain; tel, après les figures pressées du Scherzo, dans la 7e Symphonie (en *la*), ce *Trio* dont un maître a dit qu'il ouvrait soudain des horizons, des perspectives, une échappée de vue prodigieuse.



(1) Elles mesurent en largeur 2 octaves, et 6 triolets en longueur.

Digitized by Google



*
* *

On voit quel rôle essentiel jouent, dans l'art symphonique, les représentations du *temps* et de l'*espace*, et par quelle étonnante transmutation les unes passent la main, pour ainsi dire, aux autres. Or, dans le langage oratoire, où c'est le verbe qui peint l'acte, l'**adverbe** et la **préposition** ont pour effet d'en préciser le sens, en ajoutant les circonstances de *temps* et de *lieu*. Mais ces indicateurs *chronologiques* ou *topographiques*, ou simplement *documentaires*, qu'on appelle *prépositions*, ne sont pas constamment à la suite du verbe, et séparées de lui; sous la dénomination de **préfixes**, ils s'accolent au verbe même (1) et s'incorporent à sa substance. Alors, à l'idée d'*acte*, ou d'*état*, se joint simplement l'idée complémentaire de son **site**, ou de son **moment**..., de son « ambiance » aussi. *Courir* n'indique qu'un degré de vitesse en la marche; *accourir* implique l'idée de but. *Tendre* exprime un effort d'un seul bout; *distendre* ajoute la notion de bilatéralité, d'effort dans les 2 sens. — Le mot *dire* traduit simplement l'action de parler. —

Or voici le thème avec ses variations traduites en schémas:

(1) Ou bien au substantif.

Digitized by Google

Dire
- Pré-dire →|
- Re-dire (→ →)
- Se dé-dire (→ | ←)
- Contre-dire (→)| ←

Ainsi de *gresser*, lui-même inusité, mais qui donne, en périssant:

Pro-gresser

Régresser (*ion*)

Di-gresser (*ion*)

Trans-gresser

Con-gresser (*congrès*)

Poser nous fournit les directions suivantes:

Déposer

Apposer

Composer

Disposer

Exposer

Imposer

Digitized by Google

Préposer

Proposer

Reposer

Supposer (*Hypo-thèse*)

Superposer

Transposer

Commentons ces schémas, qui parlent d'ailleurs assez clairement par eux-mêmes. *Déposer* c'est, au sens physique, déplacer un objet de sa position naturelle; et comme, au sens moral, il implique un abaissement (déposition d'un roi), je l'exprime par une flèche à vol *descendant*, à partir d'un point désignant le site initial.

Apposer traduit, non le point de départ de l'action, mais son terme (apposer un sceau): je mets ici le point *sous* la flèche, et non par-dessus.

Composer renferme un préfixe indiquant collectivité (dans les matériaux); il se traduit naturellement par la multiplicité des traits parallèles ou convergents. — Dans *disposer* la particule *dis* annonce, originairement, la dualité. Les deux flèches symétriques disent un parti d'ordre, et d'arrangement « des deux mains », pour ainsi dire. — Pour tracer l'idée d'*exposer* je place le trait indicateur *en dehors* d'une accolade; en travers de cette accolade, et la pénétrant, pour l'idée d'*imposer*. — La nuance entre *proposer* et *préposer* se connaîtra par la position du point, suivant le trait au premier cas, et le précédant au second. *Proposer*, en effet, c'est mettre un objet ou une idée *devant* soi; *préposer*, mettre une personne à la tête d'un poste, en dehors de soi-même. — Comment rendre sensible l'idée abstraite de *repos?* — Par le mouvement d'une flèche qui, d'ascendante qu'elle était, *travaillant*, devient inclinante; qui passe de l'état d'énergie potentielle à celui d'énergie dégradée. — Le verbe *supposer* est un bon exemple d'abstraction peinte par le détour d'une image dynamique et concrète; notre schéma retrace

Digitized by Google

ici la *direction* impliquée par le mot (poser sous), et nous saisissons cette occasion de rappeler la loi des actes expressifs: à savoir que la voix et le geste, d'instinct, s'orientent absolument à l'instar du langage. Supposer un fait qui n'est pas, ou qu'on ne sait pas tel, — c'est le *poser*, pour ainsi dire, au-dessous de la *ligne de réalité*, et le geste des gens qui supposent, ou leur voix, trahit cette opération d'*hypothèse* (1), descend au niveau immédiatement inférieur. — Enfin *superposer* se peindra par deux traits verticaux à la file, et *transposer*, par deux traits horizontaux se suivant à niveau différent. Transposer c'est en effet poser une chose *au delà*, plus haut ou plus bas que la ligne moyenne. Remarquez la voix qui *transpose* une expression littéraire, une idée morale; elle le fait au propre, comme le langage le fait au figuré. Le chant de la parole qui veut renforcer, ou bien atténuer sa formule, *change de ton*, à proprement parler; il transporte son premier dire un étage au dessus, — parfois au dessous. *Hausser*, *baisser de ton*, ne s'entend-il point aux deux sens abstrait et concret?

***

De la Parole à la Musique, il n'y a qu'une différence de degré vers l'idéal. Les inflexions de voix instinctives qui s'observent dans l'emportement, la réticence, l'*a-parte*, l'anticipation, l'analyse ou la synthèse oratoires, — on les retrouve, épurées, en tel ou tel passage d'opéra, soit dans la mélodie même du chanteur, soit dans l'harmonie, dans le dessin d'orchestre qui souligne, pour ainsi dire, la pensée pure, et la renforce du mouvement d'âme sous-jacent. De la musique esclave du drame, elles passent, ces inflexions, à la musique libre, qui porte son drame en soi-même, et là, dans ce poème sonore qui s'appelle la Sonate, ou la Symphonie, nous les retrouvons, mystérieuses désormais, avec la piquante séduction des choses mi-voilées — avec, aussi, la supériorité qu'a l'absolu sur le relatif, et l'universel sur le particulier.

Ainsi, langue idéale, la Musique *prédit*, *redit*, se *dédit*, *contredit*; et cela par des signes directs et profonds, des *schémas* psychiques essentiels; alphabet de la sensibilité que la sensibilité seule épèle,

(1) Ce mot d'*hypothèse*, à son tour, dit en grec ce que dit en latin *supposition*.

Digitized by Google

— mais comme un enfant passionné sur l'épaule de qui se pencherait, en mère diligente, la Raison. Elle a, la Musique, de plus, ses *progrès*, ses *régressions*, ses *digressions;* ses *transgressions*, ses « *congressions* ». Elle *dépose*, *appose*, *compose* et *décompose*, *dispose;* elle *expose* et *propose;* elle *suppose*, *superpose* et *transpose*. Quelques exemples, pris un peu partout, fixeront les idées sur la manière dont elle accomplit ces opérations.

Prédire c'est, d'après l'étymologie, dire une chose d'avance, l'annoncer quand elle n'est pas encore attendue. Cet effet d'inattendu, de surprise, Beethoven nous l'a donné dans sa *Symphonie héroïque*. On sait qu'à la seconde partie du gigantesque Allegro, les thèmes accessoires étant épuisés, de longs trémolos d'attente nous mettent en suspens. Soudain, au travers des harmonies de dominante, frémies par les cordes, — un cor articule les quatre premiers sons du motif, du leit-motiv initial... Il anticipe, le cor, calme et large, telle une voix de précurseur, sur l'adoption du thème par l'orchestre (1).

Redire, pour Euterpe, n'est point « ressasser ». Ce qui n'est, en littérature, qu'oiseuse tautologie, devient ici nécessité logique. Et pourquoi? Par la disparition, ici, de toute contingence, et grâce à la portée générale, universelle, de l'idiome. Le mouvement des astres répète son cycle indéfiniment; l'Océan réitère sa plainte, rythmée du rythme éternel de la vague; la forêt balance ses cimes, monotone et sublime dans son murmure; l'oiseau recommence, sans trêve, le geste qui le fait flotter dans l'espace, et son gazouillis... Même le sentiment, dans son essor, aime se répéter. La raison pure est laconique, tandis que la passion est prolixe. On ne dit pas deux fois: « je te conseille », ou: « je te prouve ». On dira, par un redoublement passionné: *Je t'aime*, *je t'aime*... La logique elle-même, d'ailleurs, se répète quand elle est émue de passion, la passion de la vérité. Aussi souffrons-nous, et avec quel délice! d'entendre la

(1) A la première répétition de l'*Héroïque*, on raconte que Ries, au passage en question, s'écria: *le cor est parti trop tôt!* Mais il fut tancé vertement par le maître, qui lui dit: « *Je l'ai voulu ainsi* ». — La morale de cet incident n'est pas, comme on l'a dit, que le génie viole les règles impunément, mais que les codes officiels, en Art, *n'ont pas tout prévu*.

Digitized by Google

redite d'une mélodie, la *reprise* d'un morceau symphonique... (1). Peut-être la Musique sera-t-elle la grande occupation de l'Éternité...

Mais, en attendant, dans le cadre fini du temps, elle est obligée de conclure, et tout en tendant sans cesse à cette fin, elle *se dédit*, *contredit*, revient sur ses affirmations, se crée des doutes, des angoisses psychiques, par exemple dans les cadences toujours évitées de l'*Andante* de la Symphonie en *ut mineur* (2). L'Héroïque est, aussi, pleine de réticences douloureuses; histoire d'un essor à chaque moment entravé, d'un essor d'aigle luttant, à toute envergure, contre un vent debout; essor d'une âme, si l'on veut, combattu par des souffles contraires.

Le propre de la Symphonie c'est, en effet, d'aller toujours de l'avant, de *progresser*. Introduite par Wagner dans le drame, elle pousse l'action d'un beau mouvement de flot continu, sans ces pauses et ces arrêts continuels, qui font l'ancien opéra si court de souffle. Ne pouvant retourner sur ses pas, non plus d'ailleurs que le langage, ni tout ce qu'emporte le temps dans sa marche, elle ramène, toutefois, l'esprit vers le passé; ligne en réalité continue, la partition nous offre un tableau d'entrelacs... En tout cas, sa ligne continue n'est pas toujours une ligne droite: même, elle est rarement une droite, et sa trajectoire favorite est la sinusoïde: c'est une *onde*.

La *digression* est par là constante en Musique; mais on la trouve surtout marquée dans ce stade ultérieur de la mélodie, qui suit le prime exposé du thème, et nous mettant un instant dans l'*a-parte* du ton de dominante, appelle à sa suite la conclusion, par retour définitif à la tonique.

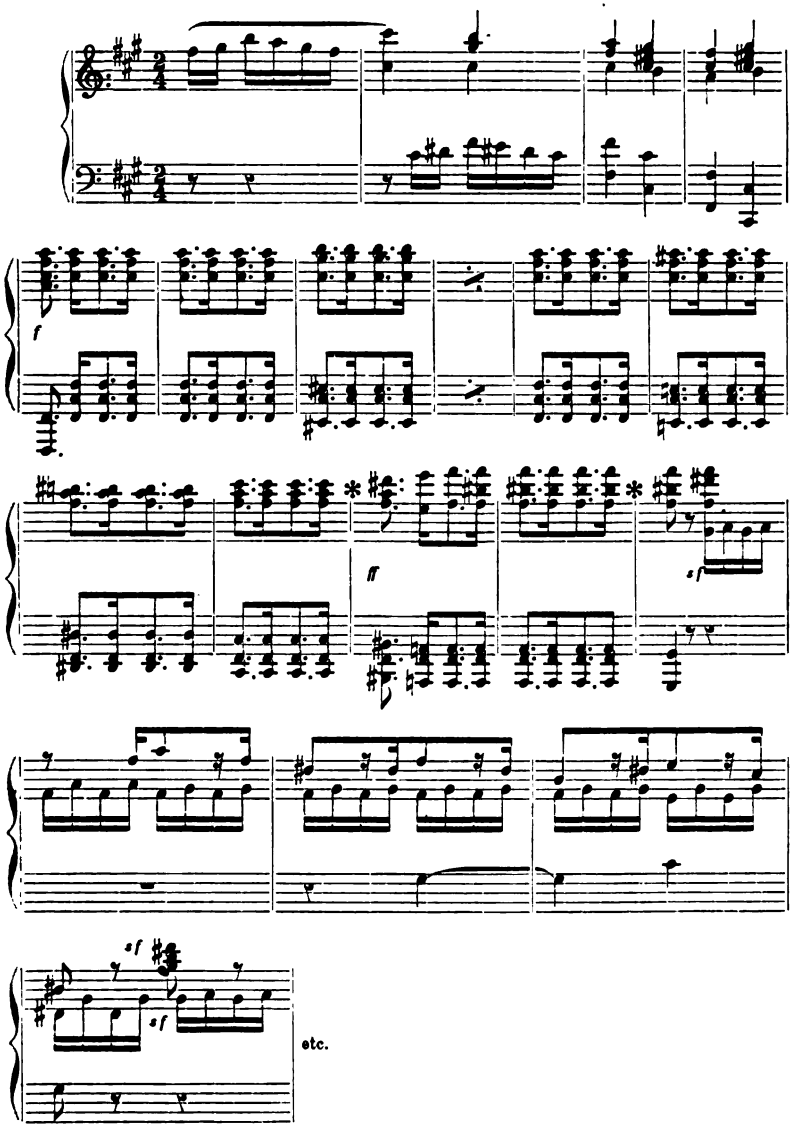
La « *transgression* » dont je vous ai figuré le schéma, à son tour, est représentée, dans la littérature, par l'*ellipse*, et dans la Musique, par la *strette*. A part la strette « officielle » de la fugue, on surprend à chaque pas, dans les sonates, les symphonies, les *quatuors*, ce geste de contraction, qui tantôt resserre le rythme, comme au milieu du Scherzo de la 9ème Symphonie, — et tantôt le trait mélodique lui-même, alors schématisé, réduit à ses linéaments essentiels.

A la considérer sous un autre jour, la *transgression* est ce procédé

(1) Vr *Rivista mus. ital.*, tome I, fasc. IV, pag. 720.
(2) Vr *Rivista mus. ital.*, tome I, fasc. IV, pag. 732.

Digitized by Google

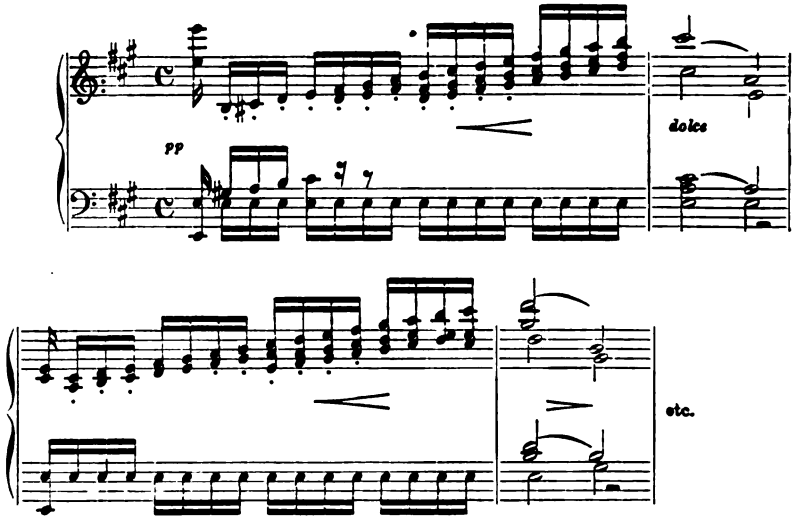
musical en vertu duquel un motif, comme entraîné par la fougue de son allure, dépasse la limite stricte de sa période, et court s'enchaîner, sans intermédiaire, avec le suivant. Un des plus beaux exemples est au début du Final de la Symphonie en *la*. Toute analyse étant impraticable, en cette occasion, je donne le passage.



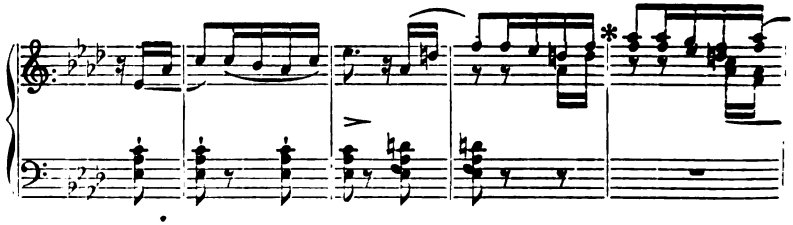
Digitized by Google

On saisit l'effet d'entraînement, et partant d'*entrain*, causé par la « vitesse acquise » du motif. Au lieu de s'arrêter à la borne classique imposée par la *carrure* de la phrase, il prolonge le *staccato*, pris de si loin déjà, jusqu'à la marge du motif ultérieur. Episode haletant de cette chevauchée sans trêve, à travers un paysage accidenté, fantastique, que me figure ce *Presto* de Beethoven.

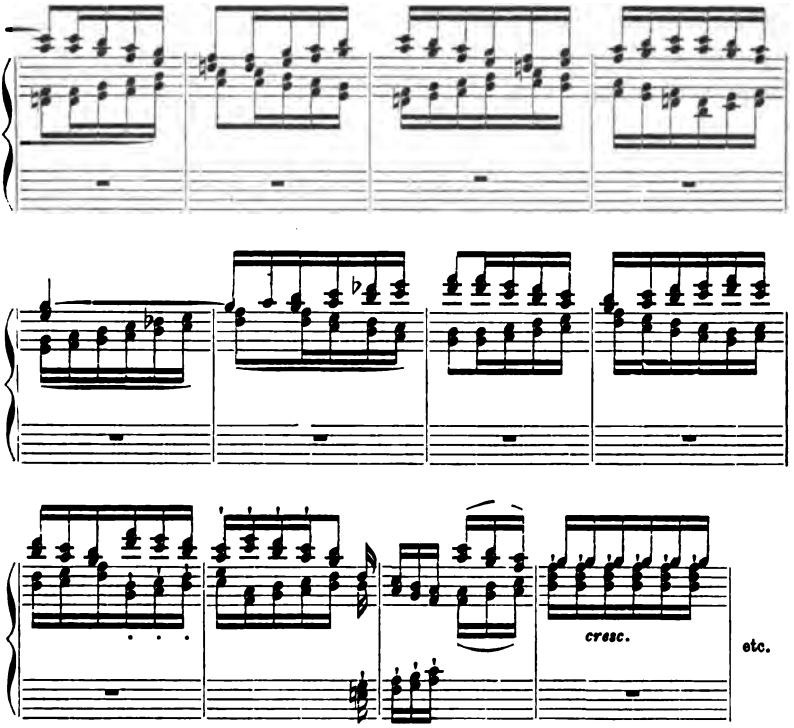
Ce que j'appelle *congression*, c'est, en musique, une convergence des lignes sonores vers un centre commun. Tantôt, comme dans l'*Introduction* de la précédente Symphonie, c'est une procession d'accords bien égaux gravissant la pente du clavier, dirigés sur la tonique, ou la dominante, tranquille, comme sur un temple,



tantôt ce sont, — dans l'Andante de l' « *ut mineur* » — des figures de danse grave, liturgique; couples de tierces qui s'écartent, alternativement, et se joignent, évoquant, par leur gracieuse sérénité, la *strophe* et l'*antistrophe* des jeunes célébrantes d'Eleusis.



Digitized by Google



Les préfixes qui se soudent au verbe *poser*, à leur tour, nous suggèrent de précieuses observations. Je n'insisterai pas sur les mots: *composer*, *décomposer*, les opérations qu'ils traduisent étant, par excellence, le fait de l'Art musical. Vous comprenez aussi ces tours familiers du langage: « *exposer*, *proposer* un thème ». C'est l'équivalant, en somme, de la *proposition*, de l'*exposition* littéraire.

Il est plus opportun d'appuyer sur l'interprétation de mots tels que *supposer*, *transposer* (1).

« *Supposer* », d'après l'étymologie, c'est « placer en dessous ». Mais la fortune du langage a fait disparaître ici le sens concret du mot, et seule, aujourd'hui, persiste son acception abstraite, figurée. Le lien entre les deux est d'ailleurs facile à saisir. *Supposer*, au

(1) « *Superposer* » est, pour sa part, un terme suffisamment précis en Musique. La Musique ne fait, dans l'harmonie, l'orchestration, que superposer des sons, des timbres, des motifs et des éléments d'états d'âme.

Digitized by Google

moral, c'est émettre une opinion approximative, qui n'atteint pas la ligne de certitude, — comme une courbe négative qui reste inférieure, dans son trajet, à l'axe des abscisses. La même évolution du concret à l'abstrait nous a valu les termes voisins, dérivés du grec, d'*hypothèse*, et d'*hypocrisie* (jugement « en dessous »).

Toutes ces expressions littéraires ont-elles leur équivalent musical? Évidemment, puisqu'à l'aide de mouvements concrets et définis, dont le mot nous donnait l'image, la Musique a le pouvoir d'évoquer toutes les abstractions correspondantes. Seulement la nature, et non l'usage, réglant la signification des mélodies, on ne pourra jamais savoir si le dessin sonore représente l'acception *matérielle* — ou l'acception *métaphorique* de l'acte. Par exemple un motif fuyant, détourné, ne dépassant jamais le centre moyen d'oscillation (1), exécuté par les instruments en sourdine, — n'exprimera pas forcément l'âme d'un **Tartufe**. Il y a place, ici, pour une double amphibologie: l'on peut hésiter, d'une part, entre la *sournoiserie* et la *timidité*, l'*humilité;* confusion, au reste, possible même sur l'attitude humaine; et d'autre part, on peut attribuer aux lignes musicales une intention *psychique*, on simplement *pittoresque*. Le motif en sourdine, aux inflexions biaises et tortueuses, peindra tout aussi strictement les méandres d'un ruisselet caché sous les saules, qu'une âme de traître...

Ici toutefois, au sujet de l'**hypocrisie** comme à celui de toute autre modalité morale, il faut noter la pente anthropomorphique de notre esprit. Ce ruisseau, pris dans un paysage, on le qualifie volontiers de *sournois* (2); ainsi parle-t-on, chez les poètes, de la *modeste* violette, du lys *orgueilleux*, du nuage *flâneur*, d'une *nonchalante* fumée... Nous donnons, à tout ce qui n'est pas l'homme, quelque chose de l'homme, nous « humanisons » la Nature... A moins donc que la Symphonie, par sa texture, et son instrumentation, ne s'offre décidément descriptive (ainsi la *Forêt enchantée* d'Indy, le *Rouet d'Omphale* de St Saëns), c'est généralement l'acception psychique

(1) L'oscillation du dessin mélodique au-dessus et au-dessous d'un axe moyen (qui d'ailleurs se déplace lui-même, chemin faisant), — offre encore un critérium précieux pour déterminer le caractère de la musique.

(2) Inversement, on dit: une politique *tortueuse*.

Digitized by Google

qui prévaut (1). En définitive, qu'on se fixe sur l'aspect concret, ou sur la face abstraite des choses, l'esprit retrouve toujours son compte: aussi bien en Musique qu'en Littérature, en Peinture, *un paysage est un état d'âme.*

L'hypocrisie, du reste, est un sentiment bas, que cet Art toujours idéal quand même, la Musique, a la noble incapacité de traduire. Aussi *Tartufe*, de Molière, n'a jamais tenté, que je sache, un compositeur. — Et pourtant, qui sait? ..... N'est-il point, dans tout le répertoire, des airs doucereux, patelins, des inflexions mélodiques ambigües, qui conviendraient au personnage? En tout cas, ce n'est pas dans Beethoven que vous les trouverez.

Passons au verbe *transposer*. C'est déjà, notez-le, terme de musicien. J'ai dit plus haut que l'acte qui lui répond se retrouvait dans la parole; en passant d'un degré d'émotion au suivant, ou d'une espèce d'émotion à une autre espèce, la voix, d'instinct, transporte une même formule du régistre inférieur au supérieur, ou *vice-versa.* Il y a deux façons de dire, de suite, *Adieu*, de dire *Merci.* Mo-

---

(1) Le caractère plutôt *pittoresque* — ou plutôt *psychique* du texte musical ne dépend pas seulement d'éléments « subjectifs », de la disposition d'âme de l'auditeur; il est aussi lié, plus qu'on ne le pense, aux éléments « objectifs », c'est-à-dire à la structure même de la partition. Il y a là toute une enquête à ouvrir, à cette fin de déterminer les causes techniques qui font prédominer, dans un morceau, la note *pastorale*, ou la note purement *dramatique*, ou bien encore la note rythmique, *chorégraphique.* Ainsi, parmi les Symphonies sans titre de Beethoven, la 4ème, en *si* ♭, m'apparaît *chorégraphique* (au sens le plus grec, et le plus élevé du mot), dans l'*Allegro*, le *Final*, — psychique, élégiaque, dans l'*Adagio.* Le bref *Allegro* du début de la 5ème (en *ut mineur*), est plutôt, à mes yeux, monumental, *architectonique* (tout en restant psychique, d'ailleurs): suite de regards méthodiques et rapides, dirigés sur les lignes très pures d'un Parthénon. L'Introduction si majestueuse de la 7ème, en *la*, je la dirais, plus volontiers, *constructive.* Les longues gammes massives et rectilignes, venant s'appuyer sur de larges tenues d'accords, suggèrent un mur colossal, dont les pierres, mues par la lyre fabuleuse, viennent en ordre se ranger pour faire un amphithéâtre aux jeux qui vont suivre... Le final est une fête, un tournoi de héros, — ou bien c'est la course folle, mais droite, d'un cheval libre, sauvage, le coursier qui ravit Mazeppa, lié sur son dos, parmi les steppes. Enfin les montées de motifs opiniâtres et laborieux, dans la 9ème (celle avec chœur), me peignent un paysage de cimes; — mais toujours l'*homme* est là, dans la nature, et dans le site: on le sent gravir, ou danser, s'exaspérer d'efforts, ou se fondre dans la prière.

Digitized by Google

lière, en ses répétitions voulues, d'un comique si franc, — prête à ces changements de ton chez l'acteur. En musique, deux exemples sont à citer: d'abord, le choral de Luther, au 5ème acte des « *Huguenots* », qui s'élève sur trois tonalités successives en ordre diatonique (*fa-sol-la*). L'effet de précipitation, d'angoisse, d'imminence, est ici saisissant. Puis l'air fameux de Marguerite dans le *Faust* de Gounod, « *Ange pur, ange radieux* », qui, porté, pour ainsi dire, au ciel par les harpes, monte aussi, diatoniquement, de *sol* en *la*; ce qui produit un effet véritablement séraphique (1).

***

En résumé, ce que le langage ordinaire traduit par le **préfixe** d'un verbe, cette langue « en perpétuel devenir » qu'est la **Musique** l'exprime par le mouvement même de la courbe sonore. Ce n'est plus l'inscription qu'on lit sur une pierre inerte, mais l'avis rapide et brûlant jeté par l'éclair d'un phare... Bien plus: car si le sens profond de tel mot qu'on articule à fleur de lèvres, est révélé par les inflexions émues de la voix, trahi par le jeu des lignes du visage, — la phrase musicale, à la fois graphique et sonore, émeut comme un visage et renseigne comme une voix.

MAURICE GRIVEAU.

---

(1) Pour bien saisir l'expression, et le caractère exceptionnel du procédé, nous devons l'opposer au principe qui régit la modulation. La règle, pour moduler, est de respecter l'ordre de filiation des tonalités successives, de suivre, autant que possible, la filière ascendante ou descendante des gammes. Or cet ordre des affinités harmoniques, procédant de quinte en quinte en montant, de quarte en quarte en descendant, est en discordance absolue avec le parti de gradation diatonique. Aussi la transposition diatonique de la mélodie, dont je viens de vous donner deux exemples, tire-t-elle son effet, justement, d'un rapprochement de teintes très contrastantes.

Digitized by Google

LE CENTENAIRE DE DONIZETTI

ET L'EXPOSITION DE BERGAME.

Gaetano Donizetti est né à Bergame le 29 novembre 1797; il y est mort le 8 avril 1848. Si l'on en juge par certains passages de sa correspondance, il aimait beaucoup cette ville natale dans laquelle sa vie errante lui permettait cependant d'habiter si peu. Il la quitta, presque enfant encore, pour aller étudier au Conservatoire de Bologne; puis le théâtre le prit, l'absorba tout entier, et l'entraîna avec lui sur tous les chemins de l'Italie, de la France et de l'Autriche. Comme une sorte de Juif Errant musical, il devait aller, aller toujours, ne connaître ni repos ni trêve, et produire à l'infini ces mélodies qui sans effort jaillissaient de son cerveau, et que sa main prodigue jetait en passant à qui les voulait ramasser. Il avait fini, et je tiens ce détail de la bouche même de son petit-neveu, par se faire construire une berline spéciale (1) dont l'intérieur avait été aménagé pour lui permettre de travailler en route et d'utiliser ainsi le temps que ses voyages lui auraient fait perdre. Parfois cependant, entre deux opéras à écrire ou à mettre en scène, il trouvait quelques jours pour échapper aux exigences de ses bourreaux, artistes ou impresarii. Alors il accourait à Bergame et semblait un écolier en

(1) Cette voiture était restée à Bergame entre les mains de personnes qui en prirent peu de soin. Délaissée, hors d'usage et abîmée avec le temps, elle fut enfin démolie, il y a quelques années, et ses restes allèrent rejoindre la vieille ferraille. Il faut regretter cette disparition qui a privé l'Exposition de Bergame d'un souvenir propre à piquer la curiosité des visiteurs.

Digitized by Google

vacances; il se promenait, joyeux, le long des remparts de la vieille ville, et goûtait en silence l'admirable panorama que la vue y découvre, ou vidait avec les camarades de sa jeunesse quelques *fiaschi* de ces petits vins que l'on récolte aux environs. Pendant cet « entracte » toujours trop court à son gré, il oubliait ses soucis, ses douleurs mêmes, car il en connut de cruelles jusqu'au sein de ses triomphes, et dans les doux souvenirs du passé il puisait de nouvelles forces pour les luttes incessantes auxquelles sa destinée l'appelait. Mais si Bergame possède encore l'humble maison où il est né et celle, plus somptueuse, où il est mort, elle ne saurait montrer celle qu'il habita au cours de sa carrière; car il n'en posséda point, et, voyageur toujours pressé, il descendait comme à l'auberge chez des amis qui se disputaient alors le plaisir de le posséder. Sa vraie demeure reste donc la dernière, celle que la mort lui a assignée: son tombeau, qui s'adosse à l'un des piliers de l'église Santa Maria Maggiore et pour laquelle Vela, le grand sculpteur, a taillé dans le marbre sous les traits de la Muse au pâle visage l'image éloquente et vraie de la Douleur.

Certes, depuis l'époque où Donizetti composait le final de *Lucie* et le quatrième acte de la *Favorite,* bien des années se sont écoulées, et la musique dramatique a subi de radicales transformations. Pour ceux qui s'éveillent maintenant à la vie artistique, et chez qui nulle résistance du passé ne vient gêner les théories de l'avenir, le nom de Donizetti paraît antique, son inspiration conventionnelle, sa technique banale. Mais de telles idées n'avaient point cours autrefois, et Richard Wagner lui-même, lorsqu'il écrivait *Riensi*, ne songeait point à les formuler. L'opéra n'était pas encore le drame musical; il semblait un divertissement vocal, libre de tout système esthétique, et surtout étranger à toute philosophie; il vivait d'ensembles et de chœurs. La cavatine y florissait, et Donizetti justement savait en créer de gracieuses et de passionnées, de spirituelles et de tragiques; il avait une certaine émotion qui trouvait le chemin du cœur, un certain « panache » qui n'était pas pour déplaire au romantisme issu de 1830. Dans ses multiples ouvrages, tour à tour il faisait rire ou pleurer; et, ne comptant qu'avec ses sensations, le public passait volontiers condamnation sur la forme d'art, pourvu qu'il gardât le souvenir d'une heureuse mélodie et d'une scène bien venue.

Digitized by Google

Mais entre les indulgences d'antan et les sévérités de l'heure présente, il y a place pour la vérité, ou du moins pour un jugement équitable et désintéressé. Suivant la définition de Massenet (1), Donizetti fut un « génial improvisateur », et le mot comporte très justement l'éloge et le blâme. En effet, l'artiste qui obéit à son seul instinct n'a pas coutume de se montrer très sévère pour lui-même; il n'a ni le sens ni le goût de la critique; il produit parce qu'il *doit* produire, et ne saurait distinguer l'ivraie du bon grain. Donizetti en fournit un exemple. La facilité dont il était doué a nui parfois à la solidité de ses productions; mais elle lui a souvent inspiré, sous le coup de l'improvisation, des chants presque sublimes: de sorte que son abondance mélodique se pourrait comparer à quelque torrent roulant en ses eaux rapides et transparentes, tout à la fois un limon banal et des paillettes d'or. Parlant de lui-même à la fin de sa vie, le poète Ovide disait:

Quidquid tentabam scribere versus erat.

Si l'on remplace les vers par la musique, cette formule s'applique rigoureusement à Donizetti: sous sa plume, en effet, tout devient mélodie. Il chante, et comme sa voix est claire, comme elle traduit avec sincérité la joie ou la douleur, elle n'a pas perdu toute valeur d'accent et peut nous toucher encore.

Certain soir, où je montrais à Saint-Saëns les fragments d'une symphonie inédite de Donizetti, dont l'autographe m'appartient, il me fit remarquer, à côté de quelques faiblesses, plusieurs ingéniosités dignes d'éloges, et il ajouta: « Les circonstances l'avaient poussé à « travailler pour le théâtre; mais si la musique instrumentale l'avait « de bonne heure attiré, doué comme il l'était, il y aurait certai- « nement réussi ». C'est que Donizetti, musicien par essence, ne devait vivre que par et pour la musique; il possédait ces dons de nature qui impliquent une vocation absolue et peuvent, le hasard aidant, mettre un jour au front de l'artiste l'auréole du génie. Il n'avait pas de Rossini l'inconsciente sérénité, de Bellini la naïve tendresse, de Verdi la fougue brutale; mais il avait de chacun d'eux quelques

(1) Voir le Numéro unique paru à Bergame à l'occasion du centenaire de Donizetti.

Digitized by Google

qualités dont l'ensemble marque sa personnalité et lui assure une place dans l'histoire de la musique dramatique en Italie. A ce titre ses concitoyens ont bien fait d'honorer sa mémoire, et les fêtes récentes de Bergame ne sont que le juste hommage rendu par une ville à l'un de ses plus illustres enfants.

***

Afin de réaliser les promesses du programme, un comité central, et plusieurs comités ou sous-comités locaux et étrangers s'étaient constitués: tâche multiple et malaisée; car, outre les réjouissances populaires, habituelles à ces sortes de fêtes, il fallait organiser:

1° Un Concours pour une médaille commémorative;

2° Un Concours de peinture pour le meilleur tableau représentant une scène empruntée à la vie ou aux œuvres de Donizetti;

3° Un journal, composé d'un numéro unique, pour lequel on faisait appel aux littérateurs et aux musiciens les plus considérables de l'Italie et de l'Etranger;

4° Une suite de Concerts symphoniques (1), pour lesquels de grands artistes avaient promis leur participation et qui devaient se succéder pendant le mois de septembre;

5° La réouverture de l'ancien théâtre Riccardi, devenu théâtre Donizetti, restauré, transformé et orné d'une façade nouvelle;

6° Une suite de représentations dramatiques avec une troupe spéciale et un *cartellone* comprenant trois opéras de Donizetti: *La Favorite*, *Lucie de Lammermoor*, et l'*Elisire d'Amore;*

7° L'inauguration d'un monument, élevé en l'honneur de Donizetti sur une des places principales de la ville;

8° Une Exposition rétrospective et internationale, réunissant tous les souvenirs personnels du Maître, et, d'une façon générale, tout ce qui pouvait se rapporter à l'histoire de sa vie et de ses œuvres.

---

(1) Ils ont eu lieu, sauf certaines séances de musique militaire, dans la salle du théâtre Donizetti. A cette occasion il faut mentionner aussi dans l'église de Santa Maria Maggiore la belle exécution de la Messe de *Requiem* de Donizetti, préparée par les soins du maestro Pizzi.

Digitized by Google

Ce programme, intelligemment conçu et fidèlement suivi, ne fut contrarié qu'en deux points, par suite de retards dont la faute n'incombait pas au Comité. Le nouveau théâtre Donizetti s'ouvrit bien le 21 août avec une belle représentation de *La Favorite*, supérieurement conduite par le chef d'orchestre Arturo Toscanini; mais la réfection de la façade n'avait pu être terminée à temps: les échafaudages se dressaient encore devant la partie supérieure de l'édifice, et les palissades masquant le rez-de-chaussée avaient pu seules être dégagées. Quant au monument grandiose qui doit symboliser le génie de Donizetti et montre le compositeur inspiré prêtant l'oreille aux accents de la Muse, le soubassement seul était mis en place: le sculpteur napolitain, Jerace, n'avait point terminé son œuvre, qui promet d'ailleurs d'être fort belle, et l'inauguration a dû en être reportée au 26 septembre.

En revanche l'Exposition était prête pour la date fixée (22 août) et c'est elle seule dont la visite va nous occuper désormais. Installée presque au centre de la ville, dans les locaux de l'Ecole « ai Tre Passi », que les vacances rendaient libres, elle présente une belle apparence, et, par l'heureuse disposition des lieux, comme par le bon goût qui a présidé à son agencement, elle répond à tous les *desiderata* d'une pareille entreprise. A Paris, ville habituée aux exhibitions de cette espèce ou d'un genre analogue, on eût peut-être fait aussi bien: on n'aurait pas fait mieux.

Les constructions forment un quadrilatère isolé de toutes parts, dont la face antérieure donne sur une grande voie, la face postérieure sur des jardins, et les côtés sur des terrains non bâtis qui permettent à l'air et à la lumière de circuler librement. La façade principale a été décorée par M. Alberto Maironi qui au-dessus du fronton a peint à fresques une large frise où s'enchevêtrent les fleurs et les figures symboliques accompagnant le médaillon du compositeur. On entre, et *l'atrium* de belles proportions, orné de colonnes entre lesquelles se dressent les bustes des hommes célèbres de Bergame, et, pour la circonstance, peint à la manière pompéienne d'après les dessins de M. Angelo Rota, débouche sur une cour, plantée d'arbres et semée de parterres fleuris, au centre de laquelle jaillit une fontaine. Deux ailes perpendiculaires au corps de logis, et occupées, au rez de chaussée, d'un côté par la section autrichienne, de l'autre

Digitized by Google

par la section française, limitent à droite et à gauche ce petit jardin, et se relient entre elles par une galerie à arcades d'aspect assez élégant. Sur cet *atrium* s'amorce à droite un monumental escalier dont les murs sont revêtus de fresques habilement traitées par M. Achille Filippini-Fantoni, et qui s'arrête au premier étage dont les nombreuses salles sont plus spécialement réservées aux sections italiennes. En somme toute cette installation matérielle fait honneur aux qualités organisatrices du Comité de la *Mostra donizettiana* et c'est justice de rappeler ici les noms des personnes qui par leur intelligence et leur activité ont préparé cette partie du programme des fêtes et assuré le complet succès :

Président d'honneur: M. Giuseppe Luigi Malliani, maire de Bergame.

Président: M. Elia Tassetti; *Vice-Président:* M. Alessandro Tacchi.

Secrétaires: MM. Achille Filippini-Fantoni et Francesco Valli.

Et puisque je cite des noms, qu'il me soit permis d'inscrire à la suite ceux des collaborateurs italiens et étrangers qui ont répondu à l'appel de Bergame et qui, travaillant pour l'amour de l'art et la gloire de Donizetti, ont réuni les objets et préparé les collections destinées à l'Exposition.

Vienne. — *Président d'honneur:* M. Edouard Hanslick, le distingué critique musical de la *Neue freie Presse.*

Président: Baron Angelo von Eisner-Eisenhof, une des personnalités les plus considérables du monde artistique viennois.

Membres: MM. Wilhelm Jahn, directeur de l'Opéra Impérial; Leo von Herz, chef de division au ministère de l'Agriculture; Guido Adler, professeur à l'Institut de Prague; Carl Glossy, bibliothécaire de la Ville; Alfred Thomas, directeur des Chemins de fer du Sud; Eugen Thomas, Oscar Hoeft, Friedrich Ehrbar, Alois Karpf, Heinrich Steger, Alexander Posonyi, Alfred Strasser.

Paris. — *Président d'honneur:* S. E. le comte Tornielli, ambassadeur de S. M. le Roi d'Italie;

Président: M. Enrico Delle Sedie, professeur de chant;

Secrétaires: MM. Charles Malherbe, archiviste adjoint de l'Opéra; Ezio Ciampi, professeur de chant;

Digitized by Google

Membres: MM. Alfredo Calzado, banquier, fils de l'ancien directeur du Théâtre-Italien; Eugène Lecomte, agent de change honoraire; Vincenzo Sighicelli, violoniste et compositeur.

Rome. — MM. Vincenzo Melacini, Umberto Vegezzi, Alberto Cametti, Gabriello Vasselli, Carlo Melacini.

Naples. — MM. Platania, compositeur; Francesco Jerace, sculpteur; Rocco Pagliara, bibliothécaire du Conservatoire; Costantino Palumbo, pianiste et compositeur; Giacomo Crippa.

Milan. — MM. Arrigo Boito, compositeur; Giulio Ricordi, éditeur; E. Bozzotti; Alfredo Colombani; Amintore Galli; comte Lodovico Melzi; G. B. Nappi; V. Maria Vanzo; Edoardo Verzino; duc Guido Visconti di Modrone; Eugenio Zorzi; Orsi Romeo; Giovannini; C. Erba.

Venise. — *Président:* M. Taddeo Wiel;

Membres: MM. Nicolò Coccon, compositeur; Giuseppe Lazzari; G. G. Bernardi.

Bologne. — M. Benvenuto Milesi et l'Académie philarmonique.

Si aride que soit à la lecture cette longue liste, il me semble qu'il était indispensable de la dresser. Connus ou inconnus, célèbres ou obscurs, les membres de ces sous-comités ont accepté et rempli une tâche qui n'allait pas toujours sans difficultés. Ils ont été à la peine; c'est bien le moins qu'ils soient à l'honneur.... d'une mention.

***

En parcourant les différentes salles de la *Mostra donizettiana*, on n'éprouve point l'impression de monotonie qui pouvait résulter de la stricte unité du point de départ. Donizetti, lui seul! lui toujours! lui partout! Il semblait que ce fût un thème sans variations. Et pourtant la diversité a été obtenue grâce à la liberté laissée très sagement aux sous-comités d'organiser leur exposition et d'en tracer le plan à leur guise. Formées, classées et présentées au public avec un esprit et un goût qui varient de nation à nation, et même de ville à ville, les collections ne se ressemblent point, et chaque section conserve, pour ainsi dire, sa physionomie propre.

Vienne a l'aspect un peu sévère et froid, mais corrigé par une irréprochable tenue et une distinction toute aristocratique. Paris est

Digitized by Google

aimable et simple, avec un souci de l'ordre et de la clarté qui n'exclut ni l'élégance, ni le goût du pittoresque. Rome, Venise, Bologne, Bergame, Parme et Florence se pressent dans la même section, et, par l'abondance de leurs trésors, semblent faire assaut de reconnaissance pour le Maître qu'elles honorent, en se disputant la palme du souvenir. Naples se tient coquettement à part, accueillant d'un gracieux sourire les hommages que lui assurent sa richesse et sa beauté. Milan, avec sa Casa Ricordi, éveille l'idée d'un commerce florissant, et Constantinople même, par ce simple nom d'Abdul Medjid, protecteur de la famille Donizetti, transporte au loin notre pensée et découvre à nos yeux éblouis un coin de l'Orient.

Cette section turque est justement la première que rencontre à sa droite le visiteur, lorsqu'il pénètre dans l'*atrium* de l'Exposition. On sait que Gaetano Donizetti avait un frère, Giuseppe, qui, bon musicien et compositeur, s'établit à Constantinople et devint chef de la musique du Sultan. Il y gagna honneurs et richesses, s'y maria et y mourut, laissant un fils, André. Celui-ci a gardé pieusement le souvenir de son père et de son oncle qu'il avait eu la pénible mission de ramener de Paris à Bergame, lors de sa dernière maladie; il est mort jeune encore, mais ce culte de la famille a été transmis par lui à ses deux fils, Gaetano et Giuseppe, qui continuent, comme leur grand-père, à vivre sur les rives du Bosphore, et portent avec une simplicité très digne leur nom glorieux.

Organisée par M. Giuseppe Donizetti, qui, pour la circonstance, est venu exprès de Constantinople, cette salle est, on le devine, la plus riche en souvenirs personnels du Maître. Voici, par exemple, le bicorne noir et le frac rouge à broderies d'or qu'il portait officiellement à Vienne en dirigeant les concerts du Palais, lorsque l'Empereur Ferdinand, lui confiant le poste que jadis occupait Mozart, l'avait nommé « directeur de la musique impériale et compositeur de la Cour ». Voici quelques-uns des présents que lui valut cette auguste protection, et celle de l'Impératrice Marie-Anne Caroline: une petite pendule, incrustée de pierres précieuses, et une chope artistique en verre de Bohême. D'autres les accompagnent: une montre donnée par son maître, Simon Mayr; des boutons de manchette, donnés par son ami, Rossini; une coupe en cristal, donnée par son interprète, Mme Caroline Ungher; un bâton de chef d'orchestre, avec ornements d'ar-

Digitized by Google

gent; une table bien curieuse en bois de citronnier, où la marqueterie retrace son portrait et le titre d'un grand nombre de ses ouvrages. D'autres objets ont un caractère de reliques, comme un cadre fait de ses cheveux, sa bague-alliance, son nécessaire de voyage, ses décorations avec tous les brevets et diplômes qu'il avait reçus, ses cartes de visite, son écritoire, et les deux dernières plumes d'oie dont il se servit pendant son séjour à Vienne.

Les portraits sont nombreux et permettent de suivre le compositeur à toutes les époques de sa vie. Il apparaît d'abord, adolescent avec une figure élégante et fine; deux charmants fusains le représentent ensuite en 1828, lui et sa jeune femme, la délicieuse Virginia Vasselli; dans un grand portrait à l'huile fait à Rome par Coghetti, et traité avec l'emphase de l'époque, il semble quelque Talma prêt à déclamer. Puis viennent les lithographies et gravures qui ont popularisé ses traits à l'époque de ses triomphes. Un portrait à l'huile, signé: « G. Rillosi, Bergamo, 1848 », a dû être terminé après sa mort, mais peut-être avait-il été commencé de son vivant. Deux daguerréotypes, exécutés à Paris en 1847, le montrent pendant la dernière période de sa maladie, enfoui dans un vaste fauteuil, les yeux à demi-fermés, le visage bouffi,... et la raison, hélas! disparue. Une statuette faite à Vienne en 1842, et un petit tableau de T. Ghezzi (Naples, 15 décembre 1847) dont le séjour à Ivry a fourni le sujet, complètent cette série iconographique à laquelle il faut ajouter: le portrait de son père et de sa mère, Andrea et Domenica, tracés au crayon par Coghetti en 1833, le portrait de sa femme, peinture à l'huile, non signée, enfin ceux de son frère Giuseppe et de sa belle-sœur.

Dans les vitrines sont accumulés les documents les plus précieux pour l'histoire de sa vie: la généalogie de sa famille, certains actes officiels, le journal de sa maladie, les ordonnances de médecins, toutes les pièces relatives à son transfert dans une maison de santé et aux démarches qu'il fallut faire pour l'en tirer; des paquets de lettres à lui adressées et les siennes, les dernières que sa main défaillante essaya de tracer et qui ne parvinrent jamais à leur adresse, presque illisibles d'ailleurs, sans suite dans les idées, et telles enfin que leur seul aspect graphique impressionne douloureusement. Là encore sont empilées des liasses de musique autographe, musique pro-

Digitized by Google

fane et musique religieuse, travaux de sa jeunesse et de son âge mûr, esquisses et morceaux complets, dont un grand nombre est demeuré inédit: pages inspirées qui reflètent ses joies et ses souffrances, épaves du génie!

Si je me suis attardé à cette section ottomane, c'est que là, plus que partout ailleurs, le souvenir du Maître est vivant. La section qui lui fait face, à gauche de l'*atrium*, n'a pas la même importance; elle est réservée à l'Allemagne, ou, pour parler plus exactement, à M. Nicolas Manskopf, un allemand de Francfort-sur-le-Mein, qui s'est attaché à recueillir les documents illustrés servant à l'histoire du théâtre. Pour l'Exposition de Bergame, il a détaché de sa collection les portraits et caricatures de Donizetti et de ses interprètes passés et présents, cent cinquante pièces environ, dont quelques-unes sont assez rares pour mériter qu'on y jette un coup d'œil en passant.

Les sections autrichienne et française dont les salles bordent les deux côtés du petit jardin de l'Exposition, ne se ressemblent guère et témoignent de la différence des principes d'après lesquels l'organisation en a été préparée. La première forme une sélection, composée d'objets rares ou curieux, parfois même ne se rapportant que très indirectement au sujet principal, comme des portraits de souverains et de compositeurs français ou italiens, comme des plans de la ville de Vienne, ou des autographes d'Alphonse d'Este, en souvenir de *Lucrèce Borgia*, et de Walter Scott, en souvenir de *Lucie de Lammermoor*. La seconde présente un ensemble, et, réunissant le plus grand nombre possible de pièces imprimées ou gravées, revêt un caractère spécialement historique et bibliographique. L'une s'adresse peut-être plus aux yeux, l'autre à l'esprit. Celle-là est moins complète et plus fantaisiste; celle-ci est moins raffinée et plus pratique. Toutes deux ont d'ailleurs été l'objet d'expositions préalables à Vienne et à Paris: l'une, publique, au *Museum für Kunst und Industrie*, du 15 au 25 mai dernier; l'autre privée, à la Bibliothèque de l'Opéra, où elle reçut la visite de S. E. le Comte et la Comtesse Tornielli, ainsi que tout le personnel de l'ambassade d'Italie. Toutes deux enfin ont fourni la matière d'une publication spéciale, sous forme de catalogue descriptif (1).

(1) *Katalog der Donizetti-Austellung* (Austellung der für die Centenarfeier in

Digitized by Google

Œuvre à peu près exclusive du baron Angelo von Eisner-Eisenhof, la section autrichienne garde le reflet des goûts de son organisateur. Il aime les gravures dont il possède une importante collection, et il s'est appliqué à en réunir ici de superbes spécimens. Portraits d'auteurs, portraits d'interprètes s'alignent dans les cadres et forment par la beauté des épreuves une incomparable galerie. Les souverains mêmes y figurent, et l'impératrice Marie-Anne Caroline qui honorait Donizetti d'une amitié particulière, a là son image peinte sur une plaque de porcelaine d'ancienne fabrique impériale de Vienne qu'il faut admirer comme une merveille de céramique et saluer comme un objet d'inestimable valeur, appartenant du reste aux collections privées de S. M. François-Joseph. Après les traits du visage, ceux de l'écriture, les autographes. Voici des lettres de Donizetti, assez nombreuses, surtout grâce à deux viennois, Léon Herz et A. Thomas, avec lesquels, depuis 1842, il entretenait une correspondance assez suivie, papiers demeurés en grande partie dans les deux familles et publiés récemment par les soins du baron Angelo von Eisner-Eisenhof. D'autres lettres autographes n'offrent pas un moindre intérêt quand elles sont, comme celles-ci, adressées à Donizetti par Rossini, Spontini, Adolphe Adam, Eugène Scribe et Alexandre Dumas. Par contre, les autographes musicaux sont assez rares, et l'on peut d'autant plus s'en étonner que Donizetti, ayant séjourné assez longtemps à Vienne, a dû noircir bien des pages d'album et semer ainsi bien des notes entre tant de jolies mains, avides alors de les recueillir. À peine rencontrons-nous quelques petites pièces sans importance prêtées par la Gesellschaft der Musikfreunde, Heinrich Steger et Alexander Posonyi. Le manuscrit de l'œuvre célèbre *Parafrasi del Christus*, composée par Donizetti en 1843-44 spécialement pour la Chapelle Impériale, et qui, propriété de S. M. l'Empereur d'Autriche, figure à la place d'honneur d'une vitrine, est probablement, vu la signature de l'auteur, l'exemplaire qui a servi pour la première exécution ; mais ce n'est qu'une copie, puisque j'en possède

---

Bergamo bestimmten œsterr. Objecte). Wien, 1897. Verlag des Comités. — *Centenaire de Gaetano Donizetti.* Catalogue bibliographique de la Section française à l'Exposition de Bergame, dressé et publié par Charles Malherbe, archiviste adjoint de l'Opéra. Paris, 1897.

Digitized by Google

l'original dans ma collection privée. Les partitions gravées font défaut, sauf deux: *La Favorite*, édition de Schlesinger à Berlin, avec la réduction pour le piano par Richard Wagner, et *Linda di Chamounix*, édition de P. Mechetti à Vienne. Ce dernier volume, sur grand papier et somptueusement relié, est l'exemplaire même qui fut offert à l'Impératrice Marie-Anne Caroline, et l'on se demande par quelle suite de hasards il est passé des mains impériales à celles de M. Fritz Donebauer, à Prague. *Habent sua fata libelli!* Si les imprimés semblent rares, il en est une série du moins qu'on ne saurait passer sous silence; ce sont les affiches des premières représentations des ouvrages de Donizetti à Vienne. La collection, fournie par l'Intendance de l'Opéra, est complète, et l'on sait, sans qu'il soit besoin d'insister, quelle importance gardent ces documents, témoins de la première heure, pour l'histoire du théâtre en général, et celle en particulier d'un auteur dramatique et de ses œuvres.

Les imprimés constituent au contraire le fonds principal et la vraie richesse de la section française qui, se plaçant à un point de vue strictement national, s'est proposé de montrer l'importance de la production donizettienne, et la place qu'elle a si longtemps tenue dans le goût du public parisien. On en pouvait donner, pour ainsi dire, la preuve matérielle. Il fallait pour cela rassembler tout ce qui avait paru sous le nom de l'auteur, depuis l'opéra jusqu'à la simple romance, rechercher les premières éditions dont quelques-unes sont devenues introuvables, et y joindre les réimpressions qui se sont succédé avec le temps. Ce but a été atteint, et dans une vaste bibliothèque apparaît sous forme de volumes soigneusement classés l'œuvre de Donizetti, non point l'œuvre entier, car la moitié peut-être demeure encore inédite, mais presque tout l'œuvre publié en France. C'est ici que les chiffres ont leur éloquence et l'on me pardonnera d'en citer quelques-uns.

Partitions imprimées: Orchestre (5); Piano et Chant, *Grand format* (36), *Petit format* (51); Piano seul, *à deux mains* (19), *à quatre mains* (5); Chant seul (4). Total: 120.

Morceaux imprimés: Albums de chant (18); Mélodies séparées (121); Pièces instrumentales (3). Total: 142.

Plus, à titre de spécimens, soit pour la curiosité de l'édition, soit pour le nom des arrangeurs: 117 morceaux tirés des opéras et 40 transcriptions.

Digitized by Google

La partie iconographique n'est pas moindre, et Paris sous ce rapport peut rivaliser avec Vienne. Dans la première des deux salles réservées à la France et sur les murs de laquelle sont inscrits, en élégants médaillons peints à fresque, les noms des sept opéras que Donizetti a écrits pour elle : *Marino Faliero*, *La Favorite*, *La Fille du Régiment*, *Les Martyrs*, *Don Sébastien*, *Rita*, *Elisabeth*, les portraits s'alignent sur deux rangs dans leurs cadres, portraits d'artistes, les plus connus parmi ceux qui, français ou étrangers, ont chanté le répertoire du Maître à Paris. Ils sont là 224 (100 lithographies et 124 photographies) provenant presque exclusivement des deux collections Alfred Calzado et Eugène Lecomte, et rappelant les traits oubliés de tant d'interprètes applaudis, fêtés, célèbres même, dont il reste maintenant, pour beaucoup d'entre eux, à peine un nom !

Les images continuent à se presser dans la seconde salle avec les portraits de Donizetti lui-même (16), les caricatures et parodies (17), les vues des théâtres parisiens où ses ouvrages ont été donnés pour la première fois (12), les décors, costumes et scènes tirées de ses opéras (39). Mais la série la plus curieuse peut-être, et qui d'ailleurs ne se retrouve dans aucune autre des sections, est celle des *morceaux de musique illustrés*. Aux environs de 1840, en effet, la lithographie florissait en France, et avait atteint un degré de perfection inconnu ailleurs, en Italie surtout. Les éditeurs en profitaient pour leurs publications, dont ils ornaient ainsi la couverture, suivant un procédé qui depuis s'est répandu presque par tous pays. Sur la mélodie, on dessinait une scène ou une figure se rapportant au texte de la poésie; sur le quadrille, une scène de l'opéra avec la reproduction plus ou moins naïve des costumes et des décors. De telles pièces donc ont la valeur de documents originaux, et ces illustrations commerciales sont devenues artistiques sous le crayon de maîtres tels que Gavarni, Devéria et Célestin Nanteuil. Enfin, si l'on y ajoute une collection de livrets (36), de mises en scène et d'affiches (14), de programmes et de brochures (15) et une trentaine de fragments autographes de ses opéras, rangés chronologiquement, on pourra mesurer l'importance d'une réunion d'objets de toute nature dont le catalogue comprend exactement 870 numéros.

Si l'on quitte le rez-de-chaussée de l'Exposition pour monter au premier étage, on arrive dans un vaste hall, transformé en salon de

Digitized by Google

repos et pittoresquement orné de panoplies instrumentales et de palmes de laurier. Dans de hautes vitrines faisant face au visiteur sont rassemblés les types d'instruments le plus en usage, et dont le groupement raisonné a pour but de démontrer aux yeux la différence d'un orchestre au temps de Donizetti et au nôtre. De chaque côté s'ouvrent deux salles obscures dont le fond est éclairé à l'électricité et représente une scène de *Belisario* et une autre de *Lucrezia Borgia*, figurées par des mannequins de grandeur naturelle, vêtus de riches costumes et donnant l'illusion du vrai spectacle. C'est d'ailleurs l'unique concession faite à la badauderie qui dans une Exposition populaire, on le sait, ne doit jamais entièrement perdre ses droits.

A gauche se suivent deux salons d'intérêt plus spécial, consacrés l'un à l'histoire de Bergame, l'autre à la mémoire de Rubini. Rien de plus amusant d'ailleurs, et de plus instructif même pour les étrangers que cette foule de gravures, dessins ou aquarelles, montrant l'antique cité, telle qu'elle se présentait à l'époque de Donizetti. Les œuvres, pour la plupart dues à quelque pinceau ou crayon bergamasque, ne sont pas toujours des chefs-d'œuvre; mais toutes portent l'accent de la sincérité et doivent être considérées comme des documents dignes de foi. C'est donc un coin du vieux Bergame qui par l'image ressuscite à nos yeux. On y retrouve bien des choses modifiées ou disparues depuis: maisons démolies, jardins bouleversés, couvents désaffectés, costumes supprimés, et jusqu'à ces soldats autrichiens dont les parades, exercices ou évolutions militaires figurent souvent au premier plan et rappellent aux habitants de la Lombardie une époque à jamais disparue sans laisser de regrets.

Souvenirs lointains aussi, échos du temps passé, ces objets qui s'alignent dans le salon voisin et redisent la gloire de ce ténor que les Parisiens sollicitaient humblement de rester chanter parmi eux, en couvrant de signatures des adresses où se confondent tous les noms et tous les rangs, aristocratie de la naissance et du talent. Ces feuilles jaunies, Rubini les avait gardées comme des titres de noblesse, et elles se retrouvent ici au-dessous de son portrait, et de celui de sa femme, une française, Adélaïde Chaumel, qui, sous le nom de Comelli, fut cantatrice elle aussi, et appartint à l'Opéra de Vienne de 1823 à 1828. Et les médailles, et les brevets, et les cadeaux que

Digitized by Google

lui valaient ses triomphes, et le petit piano d'étude qui lui servait à les préparer, tout a été conservé dans ce petit musée privé; même sous la vitre d'un large coffret s'étale son habit.... militaire, chamarré de décorations, car il avait rang de colonel (honoraire, il faut le supposer) dans la musique.... russe!

A ce salon de Rubini fait presque vis-à-vis la chambre de Donizetti, chambre mortuaire, reconstituée telle qu'elle existe encore à Bergame, dans le palais Scotti, où l'illustre malade s'éteignit le 8 février 1848. Les peintures du plafond sont exactement reproduites; sur les murs sont accrochés six gravures encadrées, et à la tête du lit un petit tableau de sainteté. Le lit très simple avec son modeste couvre-pieds, occupe l'un des angles de la pièce, et à côté se dresse le fauteuil qui vit la lente agonie des derniers mois, siège à haut dossier, dont les bras sont réunis par une tablette sur laquelle se sont posées ses mains défaillantes. Dans un cabinet contigu sont réunis quelques objets appartenant à Mme Giovanna Rota Basoni, baronne Scotti: photographies de la famille Basoni, du domestique et de la bonne qui ont donné au mourant les derniers soins, un portrait à l'huile et des daguerréotypes du maître, une dizaine de lettres adressées par lui à Mme Rosa Rota Basoni, deux mélodies autographes, et la couronne de laurier qui fut déposée sur son cercueil. Là se voient encore des souvenirs plus intimes: sa bague et sous cadre une mèche de ses cheveux; puis, sujet d'étonnement, un petit étui contenant des reliques qu'il portait habituellement à son cou, et dix petites images sacrées qu'il gardait comme amulettes, d'où l'on pourrait conclure que, s'il était bon chrétien et parfois même enclin à la dévotion, il pratiquait surtout la religion à la manière primitive de certaines provinces italiennes où la foi ne va jamais sans un peu de superstition.

Passer de cette section Scotti à la section Ricordi, c'est aller de la mort à la vie, sortir du passé pour entrer dans le présent. A côté des jolies aquarelles d'Edel pour le *Duc d'Albe*, voici briller en effet sous les multiples couleurs de leur couverture moderne partitions et livrets des opéras donizettiens. « Ils chantent encore » comme il est dit au cinquième acte des *Huguenots*. Donc ils vivent, et le nombre des éditions prouve que cette marchandise maintient ses cours et n'a pas perdu toute valeur sur le marché musical. Si Wa-

Digitized by Google

gner s'est emparé de la scène et de l'orchestre, Donizetti garde une petite place au piano et ses vieilles cavatines s'accommodent encore de ce modeste accompagnement. Le grand éditeur milanais, et propriétaire de presque tout l'œuvre de Donizetti, n'a pas voulu faire étalage de ses richesses, c'est-à-dire puiser largement dans son fonds, en extraire les premières éditions, les tirages exceptionnels, les curiosités de toute nature, reconstituer en un mot par la librairie tout ce passé musical et le présenter avec ses tirages multiples et par conséquent ses aspects divers. Mais il lui a suffi, pour nous éblouir, de placer dans ses vitrines, outre un certain nombre de lettres, six partitions originales: *Anna Bolena*, *Il Furioso*, *Torquato Tasso*, *Lucrezia Borgia*, *Belisario* et *Don Pasquale*. Ce sont là des richesses dont la vue renouvelle, pour les collectionneurs d'autographes tels que le signataire de ces lignes, l'antique supplice de Tantale.

Passons donc, et, pour achever la visite de l'Exposition, parcourons les deux dernières salles du premier étage qui occupent l'aile gauche au-dessus de la section française, et où se trouvent en majeure partie les collections italiennes proprement dites. Dans la plus grande, et comme sous le regard protecteur de deux immenses portraits appendus aux murs, l'un de Donizetti, l'autre de son premier maître, Simon Mayr, on a réuni les envois des principales villes de la Péninsule; mais ici la nature des objets se prête si peu à la variété des descriptions qu'il est plus court de procéder comme les catalogues et de recourir à la simple énumération:

Rome. — Coll. Gabrielli-Vasselli (une centaine de lettres adressées par Donizetti à son beau-frère); Coll. Ferretti (lettres de Donizetti au poète Jacopo Ferretti); Bibliothèque de l'Académie Sainte-Cécile (lettres et musique, plus le libretto autographe de l'opéra bouffe *Il Campanello*); Coll. de la Signora Marchesa Medici (quatre recueils manuscrits de mélodies, la plupart inédites, et la partition autographe des *Convenienze teatrali*).

Parme. — Coll. Stefano Sanvitale (67 photographies des chanteurs et chanteuses ayant établi les rôles des ouvrages de Donizetti, photographies faites d'après des lithographies et présentées ainsi sous un format uniforme.

Milan. — Bibliothèque du Conservatoire (36 partitions d'orchestre, tirées de l'œuvre de Donizetti); Coll. Pompeo Cambiasi (lettres

Digitized by Google

et musique, avec le libretto de *Rosmunda*, corrigé par Donizetti); Coll. Guido Visconti di Modrone (lettres autographes de Donizetti, de Felice Romani, son librettiste, et de Giovanni Ricordi, son éditeur).

Florence. — Coll. Varesi-Boccabadati (lettres et musique).

Venise. — Théâtre de la Fenice (lettres et musique).

Bologne. — Liceo musicale, Accademia filarmonica et coll. Lozzi (lettres et partitions autographes dont plusieurs datant de la jeunesse de Donizetti, lorsqu'il était élève au Conservatoire de cette ville).

Bergame. — Coll. Giovanni Dolci (correspondance comprenant 65 lettres adressés à Antonio Dolci); Coll. du Cercle philarmonique, de la Congrégation de la Charité, Camozzi-Vertova, Lupi, Locatelli (lettres, portraits, médailles, musique, etc.).

Comme on le voit, les autographes (lettres ou musique) se multiplient dans cette salle et laissent peu de place à la variété des vitrines. Il convient cependant de mentionner à part un vieux tableau, appartenant au commandeur Pompeo Cambiasi, de Milan. Il est dû au pinceau de Mme Fulvia Bisi, et représente une matinée musicale à Milan dans le salon de la famille Branca pendant l'hiver 1837-38. L'intérêt de l'œuvre réside moins dans la peinture, il faut l'avouer, que dans la curieuse réunion de tous ces personnages, célèbres alors, et « croqués » semble-t-il, d'après nature. Donizetti est au piano avec la cantatrice Giuseppina Grassini, assise à ses côtés; Rossini, debout, bat la mesure, et tout autour de la salle, diversement groupés, on reconnaît des compositeurs comme Liszt, Coppola, Hiller, Poniatowski, des écrivains comme Felice Romani et Cambiasi, des artistes comme Adolphe Nourrit et la Pasta, des amateurs enfin, parmi lesquels plusieurs membres des familles Belgiojoso et Branca. Un autre petit tableau de Leidi, dit *il Nebbia*, et appartenant à Mme Angiolina Tiberini-Ortolani, de Livourne, nous montre une partie de campagne aux environs de Bergame, avec les portraits de Donizetti, et de ses amis bergamasques, Simon Mayr, Dolci et Bettinelli. A côté de ces toiles « documentaires » il faut citer le précieux album communiqué par le Théâtre de la Fenice et contenant 60 maquettes de décors pour les opéras donizettiens à Venise et autres lieux par les scénographes Giuseppe et Pietro Bertoja; puis, dans cet ordre

Digitized by Google

d'idées, les envois de la Biblioteca nazionale Braidense, de Milan, comprenant 16 dessins et aquarelles de costumes pour la Scala, et un recueil de 285 lithographies, portraits de chanteurs et de chanteuses tracés pour la plupart entre 1825 et 1835. L'exécution en est souvent médiocre, les maîtres-lithographes n'abondant guère en Italie à cette époque; mais cette collection garde son prix quand même, car il est bien des artistes, aujourd'hui presque inconnus, dont on chercherait vainement ailleurs une image pour rappeler leurs traits.

Quelque intérêt que présentent ces objets, trois autres dans cette salle attirent plus encore et retiennent l'attention. L'un est le piano sur lequel Donizetti a composé la majeure partie de ses ouvrages, compagnon fidèle de son inspiration pendant près de vingt années. L'autre est l'habit noir avec lequel il fut mis au cercueil, et qui, chose singulière, fut retrouvé, lors de l'exumation de 1875, vingt-sept ans après la mort, sinon intact, du moins recouvrant encore le squelette de son étoffe aux plis usés, salis et par endroits ajourés comme une dentelle funèbre. Le troisième objet est plus que tout autre une relique, la relique par excellence, puisque c'est une partie même de son corps, le sommet de la boîte crânienne, enlevée jadis par le médecin chargé de l'autopsie, non restituée alors à la tombe et conservée, après une série d'aventures dont il serait trop long de faire à cette place le récit, mais dont les péripéties macabres semblent emprunter quelque chose aux histoires fantastiques d'Edgar Poë.

Si l'abondance des matériaux n'a pas toujours permis dans cette grande salle la logique des groupements ou la fantaisie des contrastes, la petite salle qui suit peut passer pour une merveille et un modèle: merveille par les riches autographes qu'elle contient, modèle par le soin avec lequel elle a été disposée. C'est la section napolitaine, dont l'organisation est due au Bibliothécaire du Conservatoire de Naples, M. Rocco Pagliara. On sait que, par suite de circonstances singulièrement favorables, le Conservatoire de cette ville a pu recevoir comme dons ou acquérir presque la moitié des opéras de Donizetti en autographes; c'est donc un fonds qui, sous ce rapport, peut rivaliser avec celui de Ricordi: on y trouve aussi les manuscrits originaux de plusieurs livrets, textes souvent utiles à consulter pour l'histoire des ouvrages. Quelques souvenirs personnels s'y rencontrent même, comme le cachet du maître, et le ruban de décorations qui ornait

Digitized by Google

sa boutonnière. M. Pagliara enfin n'a pas dédaigné les imprimés. Seul entre tous ses collègues italiens, il a eu l'idée de rechercher les premières éditions des partitions et des mélodies, d'en former une collection qui occupe une grande armoire vitrée, et d'essayer, somme toute, de rassembler l'œuvre gravé en Italie, comme nous l'avions fait dans la section française pour l'œuvre gravé à Paris. Poète, musicien et érudit, M. Rocco Pagliara a rempli sa tâche avec la double compétence d'un artiste et d'un savant. Tout a été par lui disposé avec goût pour les yeux et intelligence pour l'esprit: c'est bien ainsi qu'il convenait, en cette occasion, d'honorer la mémoire de Gaetano Donizetti.

***

Telle se présente, agréablement instructive et réussie de tous points, cette Exposition qu'avait inaugurée le 22 août la visite officielle de S. E. le comte Suardi, sous-secrétaire d'État, délégué par le Ministère italien, et à laquelle avait servi en quelque sorte de préface, la conférence faite le matin même au théâtre par M. Eugenio Checchi (1). En présence d'une foule attentive et nombreuse, devant un auditoire où figuraient le représentant du gouvernement, le préfet, le maire, le petit-neveu du Maître, les envoyés de l'Autriche et de la France, tous les corps constitués, sénateur, député, état-major de la garnison, le savant professeur romain a retracé la vie du compositeur et suivi les diverses phases de sa carrière, précisé en termes judicieux et d'une rare éloquence le caractère de sa personne et celui de sa musique, montré avec une grande indépendance et hauteur de vues la place qu'il occupe dans l'histoire dramatique de ce siècle, traduit enfin avec une intense émotion les regrets qu'avait causés jadis sa fin prématurée, et les sympathies qui entouraient encore, comme d'une auréole douce et lumineuse, le souvenir de son nom.

Certes, s'il fallait sur ce dernier point ajouter un argument à ceux de l'éminent professeur Checchi, l'Exposition le fournirait d'elle-même

(1) Cette conférence remarquable a été publiée à Rome dans le *Fanfulla della Domenica*, n° du 29 août 1897.

Digitized by Google

avec toutes ses collections ainsi rassemblées. En effet la mort a pour triste et ordinaire conséquence de séparer ce qui était uni: de son souffle elle disperse les objets qui se répandent au loin, perdent peu à peu l'étiquette de leur origine et finissent par disparaître, dédaignés, dans le domaine de l'inconnu. Que reste-t-il au bout de cinquante ans et moins encore parmi les choses qui ont appartenu aux artistes, même aux plus grands, qui ont participé de leur vie, représenté à leurs yeux tristesse ou joie, et gardé visibles pour l'âme du rêveur, le vague reflet de leur visage et la trace impalpable de leurs doigts! Ce qu'on ne pourrait probablement plus faire à l'heure actuelle pour Cherubini ou Rossini, pour Halévy ou Auber, pour Weber ou Meyerbeer, Bergame l'a fait pour Donizetti, grâce à l'espèce de piété avec laquelle s'est recueilli tout ce qui venait de lui. Il aimait et on l'aimait. Ardent et sensible, plein d'esprit et de gaieté, en dépit de quelques accès mélancoliques, bien de sa personne et de bonne heure célèbre, il avait été recherché dans les salons et à la cour; il y avait obtenu des succès de tout genre. Mais, par les seules qualités de son cœur, il avait su se créer en Italie, comme en France et en Autriche, les affections les plus solides et les plus dévouées. Et comme il conservait fidèlement ses amitiés, il demandait qu'on conservât aussi son souvenir. Dans plusieurs de ses lettres se retrouve cette préoccupation de faire garder après lui ce qui lui avait appartenu. Au bas d'une valse inédite, dont je possède l'autographe, il a signé « Donizetti » et ajouté en français: «...qui vous aime « autant que votre mari, Madame, et qui vous le répétera dans un « autre Royaume, vous comprenez? — *Ne donnez cette valse à qui que « ce soit.* Entendez-vous, Madame? Entendez-vous?... ». Ce sentiment se retrouve, plus intense encore et plus pathétique, dans la lettre si touchante qu'il adressait à son beau-frère, Antonio Vasselli, en lui envoyant son piano: « Non vendere per qualunque prezzo quel piano « forte che racchiude tutta la mia vita artistica. Dal 1822, l'ho nelle « orecchie; là mormorarono le *Anne*, le *Marie*, le *Fauste*, le *Lucie*, « i *Roberti*, i *Belisarii*, i *Marini*, i *Martiri*, gli *Olivi*, *Ajo*, *Fu-« rioso*, *Paria*, *Castello di Kenilworth*, *Diluvio*, *Gianni di Calais*, « *Ugo*, *Pazzi*, *Pia*, *Rudenz*... Oh, lascia che viva fin ch'io vivo! « Vissi con quello l'età della speranza, la vita conjugale, la solinga. « Udì le mie gioie, le mie lagrime, le speranze deluse, gli onori...

Digitized by Google

« divise meco i sudori e le fatiche... Colà visse il mio genio, in « quello vive ogni epoca di mia carriera... di tua... o delle tue car- « riere. Tuo padre, tuo fratello, tutti ci ha visti, conosciuti, tutti « l'abbiamo tormentato, a tutti fu compagno, e lo sia eternamente « alla figlia tua qual dote di mille pensieri tristi e gai.....». Les volontés du compositeur ont été respectées. Le piano a été légué à la Bibliothèque de sa ville natale. Les héritiers de son nom, neveux et petits-neveux, n'ont rien dispersé; les familles Vasselli, Dolci, Ferretti, Scotti, Herz, Thomas, possèdent toujours les lettres qui leur étaient adressées. Les menus objets ou cadeaux sont restés le plus souvent aux personnes qui les avaient reçus, et, comme le prouve l'Exposition de Bergame, parents, amis et admirateurs ont fidèlement pratiqué le culte du souvenir.

***

Toute exploration a un but, et les dépenses d'énergie ou d'argent qu'elle représente se justifient ensuite par les résultats qu'on en peut tirer. Il doit en être ainsi pour une Exposition, même rétrospective, qui, à plusieurs égards, représente en somme un voyage dans le passé. Il faudrait donc ne pas perdre le fruit de certains travaux, utiliser le concours de certaines bonnes volontés, profiter du mouvement d'opinion, du bruit fait autour de l'entreprise et du succès qu'elle a obtenu. Alors, et ce serait là précisément une conséquence pratique, cette Exposition, organisée pour quelques semaines, deviendrait permanente. Il faudrait que Donizetti eût sa *maison* à Bergame, comme Mozart a la sienne à Salzburg, Beethoven à Bonn, Gœthe à Weimar. Il faudrait qu'outre les autographes et les souvenirs personnels, on y trouvât la collection de ses œuvres; toutes les éditions publiées en Italie et à l'étranger; tous les livrets de ses ouvrages, et en toute langue; tous ses portraits, dessinés ou peints, gravés ou lithographiés; ceux de ses collaborateurs et de ses interprètes; les maquettes des décors et les aquarelles des costumes; les affiches et les programmes; les journaux ou extraits de journaux qui ont rendu compte des œuvres, et les livres qui depuis les ont commentées. Il faudrait enfin que la Maison-Donizetti fût à la fois une bibliothèque et un musée. Elle n'aurait pas pour commencer toutes les richesses qui viennent de lui

Digitized by Google

être confiées; mais elle aurait déjà, comme premier fonds et non des moins précieux, tout ce qui appartient à la bibliothèque de Bergame. Les cadeaux ne manqueraient pas et se succèderaient peu à peu. Qui sait même alors ce que ferait la famille Donizetti? Bien des personnes seraient heureuses d'assurer une place définitive à des objets dont elles désirent la fidèle conservation; ainsi par dons et par legs, les collections s'augmenteraient, et, comme le souhaitait Donizetti même, rien de ce qui fut lui ne serait plus vendu!

Les frais d'installation et d'entretien seraient assez minces, si l'on ne s'imposait pas la charge d'un local trop vaste et d'un personnel trop nombreux. Des ressources spéciales pourraient être créées. Au reste je ne fais pas l'injure à une ville riche comme Bergame, de mettre en doute sa générosité, et je crois au contraire que l'argent arriverait avec abondance aux mains de ceux qui sauraient le demander. Puis, classée dans les Guides Bædeker et Joanne, la Maison-Donizetti deviendrait une cause d'attraction pour les voyageurs, et pour la ville une source indirecte de profits. Certes, Bergame ne se trouve pas sur la grande ligne des chemins de fer; mais les touristes se détournent de la route banale, quand leur curiosité trouve ailleurs un aliment. Les poètes se rendent à Vérone pour l'amour de Juliette et Roméo; les peintres vont à Urbino en l'honneur de Raphaël et les musiciens viendraient à Bergame en l'honneur de Donizetti. Le petit droit perçu à l'entrée diminuerait d'autant les frais, en alimentant la caisse du musée; d'autres ressources pourraient même s'y ajouter. Pourquoi ne pas faire, en se réservant le bénéfice, une édition complète de la correspondance? Bien des lettres ont paru déjà, mais se trouvent semées çà et là, dans des volumes ou des revues, sans grand ordre ni méthode. Pourquoi ne pas les compléter et les réunir sous un même format, dans le cadre d'une publication raisonnée? Donizetti écrivait beaucoup et avec humour. On sait qu'il avait mis en vers lui-même plusieurs de ses libretti, comme *Il Giovedì grasso*, *Il Campanello* et *Betly*. Ses missives, souvent longues et détaillées, abondent en renseignements intimes, en remarques piquantes sur les choses et les gens de son temps; elles racontent sa vie au jour le jour et reçoivent la confidence de ses pensées tristes ou gaies. Ceux qui en possèdent les autographes n'hésiteraient pas à fournir une copie, surtout sachant le but de la publication, et

Digitized by Google

elles obtiendraient, nouveaux mémoires, un succès de curiosité, peut-être même d'argent. Puis viendrait le catalogue thématique et historique de ses ouvrages musicaux. Et puisque j'entre ici dans la voie des *desiderata*, je demande la permission de formuler encore un vœu: celui de voir un jour l'édition complète et critique des œuvres de Donizetti. Ce travail a été fait en Allemagne pour tous les grands classiques, Roland de Lassus, Schütz, Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, et même pour un grand italien, Palestrina; il se fait en Belgique pour Grétry, en Angleterre pour Purcell, en France pour Rameau; il devrait se faire en Italie pour Donizetti; et la grande maison Ricordi réaliserait à Milan ce que la grande maison Breitkopf et Haertel a réalisé à Leipzig. La publication d'ensemble est le seul moyen de protéger contre les chances de destruction tant de morceaux inédits dont il ne reste à l'heure actuelle qu'un seul exemplaire, copie unique ou manuscrit original. Elle serait un enseignement dans le présent et une sécurité pour l'avenir. Voilà le vrai monument qu'il convient d'élever aux auteurs fameux, et ce monument de papier est aussi beau et plus durable encore que ceux de marbre. Quelque fortes que semblent les dépenses, elles ne sauraient paralyser les bonnes volontés, ni rebuter les efforts. Aux entreprises nobles les souscriptions privées n'ont jamais manqué; l'État même est tenu moralement de s'y associer et d'y subvenir: c'est ainsi que l'a compris le gouvernement belge pour l'édition Grétry! Un pays est toujours assez riche pour payer sa gloire; et ce tribut, la patrie reconnaissante le doit à ses grands hommes, aux guerriers qui l'ont servie par leur courage, comme aux artistes qui l'ont illustrée par leur génie.

CHARLES MALHERBE

Archiviste-adjoint de l'Opéra de Paris.

Digitized by Google

[illegible] di Gaetano Donizetti, inaugurandosi a Bergamo il monumento alla sua memoria, opera di Francesco Jerace, di Napoli, il Comitato per le relative onoranze ha dedicato ai Principi di Napoli, che di queste hanno gentilmente accettato il patronato, un Numero Unico, compilato dal sig. Ferruccio Bettoli e edito dal signor Francesco Cassina, al quale hanno collaborato molti fra i più chiari letterati ed artisti d'Italia e dell'estero.

A dare maggior ri-

Digitized by Google

Chiamati a giudicare del concorso stesso erano i chiari signori comm. Camillo Boito, Vittorio Pica e prof. Cesare Tallone, i quali si riunirono in Bergamo il 9 giugno, e, dopo aver assunto in esame i progetti presentati, in numero di trentaquattro, emisero il seguente verdetto:

(W. Donizetti).

(Speraz).

« Bergamo, 9 giugno 1897.

« Riunitici oggi in una delle sale dell'Istituto d'arti grafiche, « ed esaminato attentamente ciascuno dei 34 bozzetti per la coper- « tina del Numero Unico per le onoranze donizettiane, abbiamo di « pieno accordo prescelto, fra tutti, quello portante per motto: *Genio* « *e Musa*. Aperta la relativa busta, si è trovato che autore del boz- « zetto è il signor Adolfo Hohenstein di Milano, a cui quindi viene « assegnato il premio.

« C. Boito — C. Tallone — V. Pica ».

Digitized by Google

La copertina progettata dal sig. Hohenstein, della quale diamo una riproduzione, è dunque quella che adorna il Numero Unico donizettiano. L'essere stata prescelta tra tutte come la migliore, non toglie il merito ad alcune altre presentate al concorso e ritenute anch'esse dalla stessa giurìa non scevre di pregi. Stimiamo perciò conveniente riprodurle insieme alla premiata.

(Mily).

Tutti i disegni, come d'uso, erano contraddistinti da un motto e accompagnati da una scheda suggellata, la quale, ad eccezione di quella del bozzetto premiato, non fu aperta. Siamo perciò dolenti di non poter indicare il nome degli autori dei disegni che qui riproduciamo.

Digitized by Google

(Orobia).

(Emitit - Sporte).

(La musica bella non muore mai).

(1797-1897).

Digitized by Google

Il concorso indetto, che pel numero dei progetti che vi hanno preso parte, e il valore intrinseco di alcuni di essi, è riuscito, può dirsi, splendidamente, dimostra la cura eccezionale consacrata al Numero Unico, il quale è indubbiamente uno dei più interessanti che siansi pubblicati in Italia. Esso, infatti, comprende scritti in prosa e in versi, autografi e musica dei signori Jules Barbier, Raf-

(Heliotrope).

faello Barbiera, Maurice Barrès, Anton Giulio Barrili, Sarah Bernhardt, Clelia Bertini-Attilj, Parmenio Bettòli, Arrigo Boito, Paul Bourget, Alfred Bruneau, Albert Cahen, Jacopo Caponi (*Folchetto*), Leo di Castelnuovo (conte Leopoldo Pullè), Ciro Caversazzi, Emidio Cellini, Attilio Centelli, François Coppée, Giuseppe Costetti, Dantan Jeune, Ernest Daudet, Jean Marie De Hérédia, Théodore Dubois, H. Duguez, Eleonora Duse, prof. Eberlein, Angelo Eisner de Eisenhof,

Digitized by Google

Carlotta Ferrari, Antonio Fogazzaro, Ferdinando Fontana, Leone Fortis, Alberto Franchetti, Annibale Gabrielli, Giuseppe Gallignani, Francesco Giarelli, Raffaello Giovagnoli, Domenico Gnoli, Edoardo Hanslick, Engelberto Humperdinck, Jean Lahor, Charles Lenepveu, Charles Malherbe, Filippo Marchetti, Gerasimo Marcoras, Pietro Mascagni, Jules Massenet, Pompeo Molmenti, Gino Monaldi, Neera,

(Simplex).

(Salve).

Emilio Paladilhe, Alexandre Parodi, Giovanni Pascoli, Adelina Patti, Caterina Pigorini-Beri, Eugenio Pirani, Pietro Platania, Arthur Pougin, Ernest Reyer, Ferdinando Resasco, Corrado Ricci, Giulio Ricordi, Adelaide Ristori, Edouard Rod, Camille Saint-Saëns, Marcella Sembrich, Francesco Tamagno, Achille Torelli, Giuseppina Verdi, Giambattista Weckerlin, Alberto Giuseppe Weltner, Émile Zola.

Digitized by Google

PROSPETTO CRONOLOGICO DE

nato a Bergamo il 29 Nove

(Dalla *Gazzetta M*

A. — OP

N°	PRIMA RAPPRESENTAZIONE				TITOLO DELLE OPERE
	ANNO	STAGIONE	CITTA	TEATRO	
1	1818	Autunno	Venezia	S. Luca	**Enrico di Borgogna** (1)
2	1819-20	Carnevale	Venezia	S. Samuele	***Il Falegname di Livonia** (Pi **il Grande Czar delle Ru**
3	1820	Carnevale	Mantova	Vecchio	**Le Nozze di Villa**
4	1822	Carnevale	Roma	Argentina	***Zoraide di Granata** (2)
5	»	Primavera	Napoli	Nuovo	**La Zingara**
6	»	Estate	Napoli	Fondo	***La lettera anonima**
7	»	26 Ottobre	Milano	Scala	***Chiara e Serafina o i Pira**
8	1823	Estate	Napoli	Nuovo	**Il fortunato inganno**
9	»	30 Maggio	Napoli	S. Carlo	**Aristea**
10	»	. . . . .	Venezia	S. Moisè	**Una follia**
11	»	Estate	Napoli	S. Carlo	**Alfredo il Grande**
12	1824	Carnevale	Roma	Valle	**L'ajo nell'imbarazzo** (3)
13	»	Carnevale	Napoli	Nuovo	**Emilia** o **L'Eremitaggio d verpool**
14	1826	Estate	Napoli	S. Carlo	**Alahor in Granata**
15	»	Primavera	Palermo	Carolino	**Il Castello degli Invalidi**
16	»	6 Luglio	Napoli	S. Carlo	**Elvida**
17	1827	Carnevale	Roma	Valle	**Olivo e Pasquale**
18	»	Primavera	Napoli	Nuovo	**Otto mesi in due ore** ossia **Esiliati in Siberia** (4)
19	»	19 Agosto	Napoli	Fondo	***Il Borgomastro di Saardam**
20	»	Autunno	Napoli	Nuovo	**Le convenienze e inconveni teatrali** (5)
21	1828	1 Gennaio	Napoli	S. Carlo	***L'Esule di Roma**
22	»	12 Maggio	Genova	Carlo Felice	**Alina Regina di Golconda**
23	»	2 Agosto	Napoli	Fondo	**Gianni di Calais**
24	»	Carnevale	Napoli	Fondo	**Il Giovedì grasso**
25	1829	12 Gennaio	Napoli	S. Carlo	**Il Paria**
26	»	6 Luglio	Napoli	S. Carlo	**Il Castello di Kenilworth**
27	1830	Quaresima	Napoli	S. Carlo	**Il Diluvio universale** (7)
28	»	Primavera	Napoli	Fondo	**I pazzi per progetto**
29	»	23 Agosto	Napoli	S. Carlo	**Imelda de' Lambertazzi**

Digitized by Google

:E DI GAETANO DONIZETTI

.vi morto l'8 Aprile 1848.

no. Ricordi)·

RALI

RE	POETI	ESECUTORI	
		DONNE	UOMINI
rio	Merelli	Eckerlin, Ad. Catalani	Fosconi, Verni, Fioravanti, Spech.
	Bevilacqua	Amati	Verger, Botticelli, Martinelli.
	Merelli	Eckerlin	. . . . .
rio	Merelli e Ferretti	Mombelli, Mazzanti	Donzelli, Torri.
	Tottola	Monticelli, Checcherini, Canonici	Fioravanti, Casaccia, Moncada, Venier, Busti.
	Genoino	Fabri, Cecconi, De Bernardis	Rubini, De Franchi, Calvarola, Pace.
rio	Romani	Morandi, Fabbrica, Gioia	Tamburini, Monelli, De-Grecis.
	Tottola	Melas, Checcherini, D'Auria, Grossi	Casaccia, Fioravanti, Venier, Moncada, Papi, Sarti.
	Schmidt	Ferron, Dardanelli, De Bernardis	Nozzari, Benedetti, Chizzola.
	Tottola	. . . . .	. . . . .
	Tottola	Ferron, Cecconi, Gorini	Nozzari, Botticelli, Benedetti, Orlandini, Chizzola.
	Ferretti	Mombelli, Loislet	Monelli, Fioravanti, Tamburini, Tacci, Paglioschi.
rio	Checcherini	Melas, Checcherini, Grossi	Casaccia, Fioravanti, Zilioli, De Nicola.
	. . . . .	Meric-Lalande, Lorenzani, Manzocchi	Winta, Lablache, Chizzola.
	. . . . .	. . . . .	. . . . .
	Schmidt	Meric-Lalande, Lorenzani, Manzocchi	Rubini, Lablache, Chizzola.
	Ferretti	Bonini	Verger, Cosselli, Frezzolini.
tico	Gilardoni	Lipparini, Checcherini, Servoli	Galli Vincenzo, Loira, Fioravanti, Luzio, Scalese.
	Gilardoni	Ungher, Manzocchi	Salvadori, Casaccia, Winter, Paco, Chizzola.
	Donizetti	. . . . .	Luzio.
	Gilardoni	Tosi, Ricci	Rubini, Lablache, Campagnoli, Chizzola, Capranico.
rio	Romani	Comelli-Rubini, De Vincenti	Verger, Tamburini, Frezzolini.
	Gilardoni	Comelli-Rubini, Carraro	Rubini, Tamburini, Benedetti, Tata, Pace, Chizzola.
	Gilardoni	Comelli, Carraro, Grassi	Rubini, Lablache, Arrigotti, Campagnoli.
	Gilardoni	Tosi, Ricci	Rubini, Lablache, Campagnoli, Chizzola.
	Tottola	Tosi, Boccabadati, Eden	David, Winter, Ambrosini.
ne	Gilardoni	Boccabadati, Fabiani, Ricci, Grassi, Carraro	Winter, Lablache, Salvi, Ambrosini, Arrigotti, Chizzola.
acra	Gilardoni	Boccabadati, Carraro	Luzio, Lablache, Ambrosini.
	Tottola	Galzerani	Winter, Tamburini, Benedetti, Ambrosini, Chizzola.

Digitized by Google

N°	PRIMA RAPPRESENTAZIONE				TITOLO DELLE OPE
	ANNO	STAGIONE	CITTÀ	TEATRO	
30	1830	26 Dicembre	Milano	Carcano	*Anna Bolena
31	1831	30 Maggio	Napoli	S. Carlo	Francesca di Foix
32	»	Estate	Napoli	Fondo	La Romanziera e l'Uomo
33	1832	12 Gennaio	Napoli	S. Carlo	Fausta (8)
34	»	13 Marzo	Milano	Scala	Ugo conte di Parigi
35	»	12 Maggio	Milano	Canobbiana	L'Elisir d'amore (9)
36	»	Autunno	Napoli	S. Carlo	Sancia di Castiglia
37	1833	Carnevale	Roma	Valle	*Il Furioso all'Isola di S. D
38	»	17 Marzo	Firenze	Pergola	Parisina
39	»	9 Settembre	Roma	Valle	*Torquato Tasso
40	»	26 Dicembre	Milano	Scala	*Lucrezia Borgia (10)
41	1834	Quaresima	Firenze	Pergola	Rosmonda d'Inghilterra (1
42	»	Estate	Napoli	S. Carlo	Buondelmonte (Maria Stua
43	»	26 Dicembre	Milano	Scala	*Gemma di Vergy
44	1835	12 Marzo	Parigi	Italiano	Marino Faliero (13)
45	»	26 Settembre	Napoli	S. Carlo	Lucia di Lammermoor
46	1836	4 Febbraio	Venezia	Fenice	*Belisario
47	»	1 Giugno	Napoli	Nuovo	Il Campanello (14)
48	»	24 Agosto	Napoli	Nuovo	Betly (15)
49	»	19 Novembre	Napoli	S. Carlo	L'Assedio di Calais
50	1837	18 Febbraio	Venezia	Apollo	Pia de' Tolomei (16)
51	»	2 Ottobre	Napoli	S. Carlo	Roberto Devereux (17)
52	1838	30 Gennaio	Venezia	Fenice	Maria di Rudenz
53	1839	10 Settembre	Milano	Scala	Gianni di Parigi (18)
54	1840	11 Febbraio	Parigi	Opera Comica	La Figlia del Reggiment
55	»	10 Aprile	Parigi	R. Acc.ª Musica	*I Martiri (Les Martyrs)
56	»	2 Dicembre	Parigi	R. Acc.ª Musica	La Favorita (21)
57	1841	11 Febbraio	Roma	Apollo	*Adelia o La Figlia dell'I
58	»	26 Dicembre	Milano	Scala	*Maria Padilla (22)
59	1842	19 Maggio	Vienna	P.ª Carinzia	*Linda di Chamounix (2
60	1843	4 Gennaio	Parigi	Italiano	*Don Pasquale
61	»	5 Giugno	Vienna	P.ª Carinzia	*Maria di Rohan (24)
62	»	13 Novembre	Parigi	R. Acc.ª Musica	Don Sebastiano Re di Port
63	1844	12 Gennaio	Napoli	S. Carlo	Caterina Cornaro (25)
64	1848	30 Novembre	Napoli	S. Carlo	Poliuto (26)
65	1853	31 Dicembre	Parigi	Lirico	Elisabetta o La Figlia del scritto (27)
66	1860	7 Maggio	Parigi	Opera Comica	Rita (28)
67	1869	29 Novembre	Napoli	S. Carlo	Gabriella di Vergy (2
68	1882	22 Marzo	Roma	Apollo	*Il Duca d'Alba (30)

Digitized by Google

ERE	POETI	ESECUTORI	
		DONNE	UOMINI
	Romani	Pasta, Orlandi, Laroche	Rubini, F. Galli.
erio	Gilardoni	Boccabadati, Gioia	Campagnoli, Tamburini, Bonfigli.
	Gilardoni	Boccabadati	Luzio, Tamburini, Ambrosini.
	Gilardoni	Ronzi-De-Begnis, Ricci, Eden	Basadonna, Tamburini, Campagnoli, Revalden.
	Romani	Pasta, Grisi, Corradi-Pantanelli	Donzelli, Negrini.
	Romani	Heinefetter	Frezzolini, Genero, Debadie.
	Salatino	Ronzi-De-Begnis, Santolini, Ricci	Basadonna, Lablache.
erio	Ferretti	Orlandi	Salvi, Ronconi, Lauretti.
	Romani	Ungher	Duprez, Cosselli, Porto.
erio	Ferretti	Spech	Ronconi, Poggi, Lauretti.
	Romani	Lalande, Brambilla M.	Pedrazzi, Mariani.
	Romani	Tacchinardi, Del-Serre, Merola	Duprez, Porto.
	Bardari	Ronzi-De-Begnis, Del-Serre	Pedrazzi, Porto, Crespi, Balestracci, Natale, Sparalik.
	Bidera	Ronzi	Reina, Cartagenova, Marini.
	Bidera	Grisi Giulia	Rubini, Tamburini, Lablache, Santini.
	Cammarano	Tacchinardi-Persiani, Zappucci	Duprez, Cosselli, Porto, Gioacchini, Rossi.
	Cammarano	Ungher, Vial	Salvatori, Pasini.
	Donizetti	Schütz	Ronconi, Casaccia.
	Donizetti	Toldi	Salvi, Fioravanti.
	Cammarano	Manzocchi, Barili	Baroilhet, Lablache figlio, Tucci, Gianni, Cimino, Freni, Revalden, Benedetti.
	Cammarano	Tacchinardi, Mazzarelli	Poggi, Ronconi.
	Cammarano	Ronzi, Granchi	Baroilhet, Basadonna, Barattini, Rossi.
	Cammarano	Ungher	Moriani, Ronconi.
	Romani	Raineri-Marini	Salvi, Marini, Rovere.
co	Saint-Georges e Bayard	Boulanger, Borghesi	Henry, Marié.
	Scribe	Dorus-Gras	Duprez, Massol, Dérivis, Wartel, Serda.
	Royer e Vaëz	Stoltz, Elian	Duprez, Baroilhet, Wartel, Levasseur.
	Romani	Strepponi	Salvi, Marini.
	Rossi	Löwe, Abbadia	Ronconi, Donzelli.
erio	Rossi	Tadolini, Brambilla M.	Moriani, Varesi, Dérivis, Rovere.
	Accursi	Grisi	Mario, Tamburini, Lablache.
	Cammarano	Tadolini	Guasco, Ronconi.
	Scribe	Stoltz	Duprez, Baroilhet, Massol, Levasseur, Octave.
	Sacchèro	Goldeberg, Salvetti	Fraschini, Coletti, Beneventano, Rossi, Arati, Ceci.
	Cammarano	Tadolini	Boucardé, Colini, Rossi, Arati, Ceci.
	De Leuven e Brunswik	Colson, Girard	Laurent, Junca, Michaël.
co	Vaëz	Lefebvre	Barielle, Warot.
	Tottola	Lotti Della Santa, Cetronè	Villani, Aldighieri, Arati, Memmi.
	Scribe, traduz. di A. Zanardini	Bruschi-Chiatti	Gayarre, Giraldoni, Silvestri.

Digitized by Google

(1) Opera composta dal Donizetti appena abbandonato il Liceo Musicale di Bologna, ove studiò col Padre Mattei, per due anni, lo *studio fugato*, in ciò consigliato dal suo maestro Gio. Simone Mayr.

(2) Riformata nel 1824 con notevoli aggiunte. Vi cantò la celebre Pisaroni.

(3) Rinnovata in parte per Napoli.

(4) Per la rappresentazione a Roma l'autore vi aggiunse i recitativi e pezzi nuovi.

(5) Ridotta in seguito in due atti.

(6) Per la rappresentazione a Roma l'autore vi aggiunse pezzi nuovi.

(7) Riformata in seguito per Genova.

(8) Per la morte del poeta Gilardoni il Donizetti compì questo melodramma. Per la rappresentazione di Milano vi aggiunse un'*Overtura* e per Venezia un *Duetto* pei celebri artisti Pasta e Donzelli.

(9) Nel 1839 a Parigi cambiò l'aria dell'atto secondo per la Tacchinardi e nel 1842 per la Tadolini a Napoli.

(10) Nel 1840 a Milano l'autore cangiò la fine dell'opera per il tenore Moriani. Per la rappresentazione dell'opera a Parigi vi aggiunse nuovi pezzi. Quest'opera, per le vicende dei tempi, fu rappresentata in diversi teatri anche sotto i titoli di *Alfonso di Ferrara*, *Eustorgia da Romano*, *Giovanna I di Napoli*, *La Rinnegata*, *Elisa Fosco*.

(11) Modificata e rappresentata a Napoli col titolo di *Eleonora di Guienna*.

(12) Quest'opera dovevasi rappresentare col titolo di *Maria Stuarda*, ma la censura non lo permise. Venne quindi rappresentata col titolo di *Buondelmonte*. Il 30 dicembre 1835 venne eseguita al teatro alla Scala di Milano con notevoli cambiamenti per la Malibran.

(13) Per Cosselli venne sostituita una nuova *Cabaletta* al *Duetto* per due bassi.

(14) Parole e musica composte a beneficio di alcuni artisti indigenti.

(15) Ridotta poi in due atti per Palermo.

(16) Scritta pel teatro la Fenice, ma causa l'incendio del teatro, rappresentata all'Apollo. Per Sinigaglia Donizetti scrisse un nuovo *Finale*.

(17) Accresciuta a Parigi di un'*Overtura* basata sull'inno nazionale inglese e di altri pezzi.

(18) Opera scritta fino dal 1831 pel teatro Italiano di Parigi, non rappresentata.

(19) Modificata poi per la Scala onde adattarla alla traduzione italiana.

(20) Adattata ed ampliata sulla musica del *Polisto*, di cui la censura di Napoli non permise l'esecuzione, allegando essere il soggetto « troppo sacro ».

(21) Quest'opera era stata scritta in origine in 3 atti col titolo: *L'Ange de Nisida*, e dovevasi rappresentare al teatro de la Renaissance, che venne chiuso nell'anno stesso. Per l'Accademia di Musica l'autore vi aggiunse l'atto quarto. In altri teatri fu rappresentata anche coi titoli di *Daila* e *Leonora*.

(22) Per Trieste l'autore vi cambiò il *Finale*.

(23) Aggiunti nuovi brani per Parigi.

(24) Pel teatro Italiano di Parigi vi aggiunse una parte di contralto per la Brambilla. Quest'opera fu rappresentata anche col titolo: *Il Conte di Chalais*.

(25) Riprodotta nel 1845 a Parma con alcune aggiunte

(26) Opera postuma.

(27) Opera postuma; rifacimento dell'opera *Otto mesi in due ore* o *Gli Esiliati in Siberia*, con aggiunte e modificazioni di Uranio Fontana.

(28) Opera postuma.

(29) Opera postuma.

(30) Opera postuma. Scritta per l'Accademia Reale di Parigi nel 1840, ma non rappresentata. Completata dal maestro Matteo Salvi.

Digitized by Google

B. — CANTATE E INNI

Il ritorno di primavera. Cantata. Poesia di Gaetano Morando, scritta nell'aprile 1818.

I voti de' sudditi. Azione pastorale. Poesia di Gio. Schmidt. Napoli, teatro S. Carlo, 6 marzo 1825. Esecutori: signore Tosi e Cesari; signori Nozzari e Benedetti.

Il ritorno desiderato. Cantata. Poesia di Dom. Gilardoni. Napoli, teatro S. Carlo, 1830. Esecutori: signore Boccabadati, Galzerani, Sedlacek; signori Winter e Tamburini.

La preghiera di un popolo. Cantata per la nascita di S. M. Maria Teresa. Poesia di N. C. — Napoli, teatro S. Carlo, 31 luglio 1837. Esecutori: signore Toldi e Buccini; signori Baroilhet e Basadonna.

La partenza d'Ugo vicerè di Sicilia. Cantata.

Pel fausto parto di S. M. la regina di Napoli. Cantata. Poesia di G. Donizetti. Napoli, teatro S. Carlo, estate 1838. Esecutori: signore Granchi e Buccini; signori Baroilhet e Basadonna.

Pel nome di Francesco I. Cantata.

Teresa e Gianfaldoni. Cantata.

Aci e Galatea. Cantata.

***In morte di Maria Malibran**. Cantata. (In collaborazione con Coppola, Mercadante, Pacini e Vaccaj). Poesia di A. Piazza. Eseguita al teatro alla Scala il 17 marzo 1837 dagli artisti: signore Schoberlechner, Colleoni-Corti, Marietta e Teresa Brambilla, Lusignani; signori Pedrazzi, Cartagenova, Milesi, Marcolini, Marini.

Colombo. Cantata (1).

***Niso e Violetta**. Cantata.

Inno a 4 voci per S. M. Ferdinando di Napoli.

Inno per le nozze del re di Napoli con Maria Cristina di Sardegna.

Inno per l'apertura del teatro di Genova.

Uno sguardo. Poesia di F. Romani, eseguita in casa Branca di Milano.

C. — MUSICA SACRA

***Miserere** a più voci e coro, con orchestra, scritto nel 1843 per l'I. R. Cappella di Corte a Vienna.

Ave Maria. Offertorio a quattro voci, con archi.

---

(1) Eseguita da Baroilhet all'Accademia Reale di Parigi per la sua beneficiata.

Digitized by Google

*Ave **Maria**, tradotta dal Dante, per una voce, con archi.

Messa da Requiem a quattro voci, con orchestra, scritta espressamente pei funerali di Vincenzo Bellini ed alla sua memoria dedicata.

Altre **Messe da Requiem**, inedite.

Altre **Messe da Gloria** „

MUSICA VOCALE DA CAMERA

Nuits d'été à Pausilippe. Album lyrique. — 1. *Il Barcaiuolo* — 2. *Il Crociato* — 3. *A Mezzanotte* — 4. *La Torre di Biasone* — 5. *La Conocchia* — 6. *Le Crépuscule* — 7. *Il Giuramento* — 8. *L'Aurora* — 9. *L'alito di Bice* — 10. *Amor, voce del cielo* — 11. *Un guardo ed una voce* — 12. *I Bevitori.*

Soirées d'Automne à l'Infrascata (ovvero *Soirées de Paris*). — 1. *La Lontananza* — 2. *L'Amante Spagnuolo* — 3. *Amore e Morte* — 4. *Ne voglio fa 'na casa* — 5. *Qui dove mercè* — 6. *L'incostanza d'Irene.*

Rêveries Napolitaines. Six Ballades. — 1. *Il Pescatore* — 2. *La ninna-nanna* — 3. *Il Trovatore in caricatura* — 4. *La Sultana* — 5. *L'ultima notte di un Novizio* — 6. *L'addio.*

Ispirazioni Viennesi. Raccolta di cinque Ariette e due Duetti italiani. — 1. *La Zingara* — 2. *Non m'ami più* — 3. *L'ora del ritrovo* — 4. *Il Sospiro* — 5. *È morta!* — 6. *Predestinazione* — 7. *Che vuoi di più?*

***Matinée Musicale**. Album dedicato a S. M. la regina Vittoria d'Inghilterra. — 1. *Oh! vieni al mare* — 2. *Preghiera* — 3. *Il Cavallo arabo* — 4. *Il tuo pensiero è il mio* — 5. *La Negra* — 6. *La Gelosia* — 7. *L'addio* — 8. *La corrispondenza amorosa* — 9. *La Campana.* — 10. *Rataplan.*

Raccolta di Canzonette e Duettini italiani, napoletani e francesi:

Il Rinnegato. Arietta.

Sull'onda cheta e bruna. Barcarola.

Non amerò che te! Romanza.

Il Canto XXXIII della *Divina Commedia* di Dante (**Il Conte Ugolino**) (1).

Viva il Matrimonio! Cavatina buffa.

Leonora. Romanza.

T'aspetto ancor! Romanza.

Addio! Romanza.

La Canzone dell'Ape.

Malvina. Scena drammatica.

---

(1) Scritto per Lablache.

Digitized by Google

Un bacio di speranza. Romanza.
La Pazza di S. Elena. Canzonetta.
La Mère et l'Enfant. Romance.
Lamento per la morte di Bellini.
L'Amor funesto. Romanza.
Amor tiranno. Romanza.
Ah rammenta, o bella Irene. Cavatina.
Occhio nero incendiator. Romanza.
Non v'è Nume. Romanza.
Giovanna Gray. Romanza. Opera postuma.
L'Amor mio. Romanza. Opera postuma.
La Savoyarde. Romance. Opera postuma.
***Amiamo**. Canzonetta. Opera postuma.
Le dernier chant du Troubadour. Mélodie. Opera postuma.
Elle n'existe plus. Mélodie. Opera postuma.
Cedè la mia costanza. Pezzo fugato in *La minore* a 4 voci sole, composto nel 1820. Inedito.
Altri Pezzi. Inediti.

PEZZI VARI

Sinfonia per Orchestra sopra alcuni motivi di Bellini.

Luge qui legis... Marcia funebre, composta per il rinomato scultore Pompeo Marchesi.

La Vénitienne. Valse pour Piano.

Quartetti per due Violini, Viola e Violoncello.

Ouverture per Banda ed Orchestra.

Alcuni Pezzi per Pianoforte concertati con altri istrumenti.

Altri Pezzi ed **Ouvertures**, in parte inediti.

Secondo alcuni biografi, Donizetti avrebbe scritto, prima dell'*Enrico di Borgogna*, altre due opere, e cioè: **I piccoli virtuosi ambulanti**, su poesia di B. Merelli, eseguita nel 1818 nella Scuola Caritatevole di Musica di Bergamo, e **Il ritratto parlante**, opera buffa, eseguita al teatro S. Luca di Venezia nell'anno stesso.

NB. — Delle opere segnate con asterisco * la Ditta Ricordi possiede gli autografi.

Digitized by Google

RECENSIONI

Storia.

CALZADO A., ***Donizetti e l'opera italiana in Spagna*** (Centenario di Donizetti in Bergamo). In-8°. — Paris. Imp. Chaix.

Il tema sarebbe stato interessante, e noi ci attendevamo uno svolgimento curioso e qualche notizia inedita sulle innumerevoli rappresentazioni donizettiane di Spagna. Invece l'unica osservazione degna di nota che abbiamo trovata leggendo la conferenza è questa: sulle 64 opere scritte da Donizetti, 35 furono eseguite a Madrid e a Barcellona, mentre a Parigi 15 soltanto sono conosciute. Nel 37 quando Parigi aveva eseguito appena 3 opere del nuovo compositore, Madrid ne applaudiva già 15.

Non vogliamo togliere alcun merito al signor Calzado per tutto quanto ha fatto in pro della mostra Donizettiana, ma riguardo a questa conferenza, ci si consenta il dire francamente che essa è una vera *Olla podrida*, in cui l'A., senza dirci nulla, discorre tuttavia *de omnibus rebus*..., di Wagner, della Duse, dell'emozione degli attori, della commemorazione di Ferrari... e d'altro ancora.

G. B.

Mostra Donizettiana. Catalogo del R. Conservatorio di musica di Napoli. In-8°. — Bergamo. Istituto d'arti grafiche.

Ci accontentiamo di fare un po' d'inventario del materiale segnato in questo catalogo ed appartenente al Conservatorio di Napoli.

Autografi: 22 opere teatrali complete in partitura. 19 pezzi di opere in partitura. 7 cantate, oratorî, inni ecc., 1 quartetto, 2 messe, 5 pezzi vocali da camera, 16 altri autografi (lettere, bozze ecc.).

Collezioni varie: 32 opere teatrali complete in copia o a stampa, in partitura, per la maggior parte rare, 66 opere per canto e piano,

Digitized by Google

10 pezzi teatrali manoscritti, rari o di edizioni esaurite, 11 musica religiosa, manoscritti ed edizioni esaurite e rare, 29 ediz. esaurite e rare di pezzi da camera, 2 pezzi di musica strumentale, 6 raccolte di autori varî che contengono musica di Donizetti, 5 bibliografia donizettiana, 6 reliquie donizettiane, 27 documenti diversi, 32 iconografia, 2 fac-simili. Vi è poi l'elenco dei libretti, che ne contiene 133, ed infine l'elenco di 7 libretti e copioni manoscritti e dei libretti di Cammarano e Bidera (Marino Faliero). G. B.

Gaetano Donizetti. Numero unico pel primo centenario della sua nascita. — Bergamo. Istituto di arti grafiche.

Ora che tutti hanno parlato di questo splendido numero unico, non istaremo qui noi a ritesserne le lodi, nè a dimostrare il grande interesse iconografico. Con tristezza però dobbiamo accennare al vuoto desolante che spira nelle linee dei celebri che hanno inviato il loro autografo a maggior glorificazione dell'astro. Nei loro scritti dunque interesse grafologico soltanto, non pensieri. G. B.

MANDELLI A., Le distrazioni di Amilcare Ponchielli. In-16°. — Cremona, 1897. Battistella.

Di questa raccolta d'aneddoti parecchi sono interessanti, altri meno, taluni neppur degni di nota: serviranno tutti nondimeno al futuro biografo di Ponchielli, per ricostruire il carattere dell'uomo e le azioni del musicista. G. B.

PAUL VOSS, Charles Gounod. Ein Lebensbild. — Leipzig. Max Hesse's Verlag.

Nello scrivere la biografia del grande maestro francese, la quale comprende ancora uno studio intorno alle sue opere, il sig. Paul Voss ha bene meritato di quei lettori, cui sta a cuore la verità dei fatti e la imparzialità dei giudizî. Egli ha raccolto molti dati sparsi e molte notizie, dalle quali specialmente esce molto chiara la figura dell'artista e dell'uomo. E per questo il libro è veramente commendevole. Per quanto invece concerne la parte critica, alla quale era pur nell'intenzione dell'autore di lasciare un certo campo, dal momento che egli ha impreso a trattare di ogni singola opera, non escluse quelle di minore importanza, mi pare che essa potesse essere stata svolta con maggior larghezza di vedute e con maggior penetrazione. Più che d'altro, egli si è preoccupato di riassumere notizie; i criterii artistici sono il più spesso ripetizioni assai note. Interessante è il capitolo che tratta di Gounod in Inghilterra e degli episodi che seguirono, sino al processo intentatogli dalla signora Giorgina Weldon. In complesso è questo un libro che ha poche pretese ed è piuttosto ben fatto. L. T.

Digitized by Google

CH. MALHERBE, Centenaire de G. Donizetti. Catalogue bibliographique de la Section française à l'exposition de Bergame. In-12° fig. — Paris, 1897.

Pur riconoscendo che i principî su cui poggiava l'arte ai tempi di Donizetti differivano sensibilmente da quelli che reggono l'estetica contemporanea, l'A. trova che con giusta ragione i concittadini dell'autore di *Favorita* vollero rendergli postumi onori con una esposizione retrospettiva. Donizetti è uno dei quattro capi che in questo secolo avranno guidato il movimento musicale e drammatico d'Italia.

Per raggiungere pienamente lo scopo il comitato generale ha rivolto l'appello anche ai paesi stranieri. L'Austria e la Francia hanno risposto con premura: l'Austria, dove Donizetti aveva soggiornato a più riprese e meritato il titolo onorifico di « direttore della musica imperiale e compositore della corte » dando a Vienna la primizia di due fra i suoi ultimi lavori: *Linda* e *Maria di Rohan*; la Francia, che per lui era diventata una seconda patria, poichè egli vi aveva passato, con varie intermittenze, circa 10 anni, vi aveva conosciuto la gloria del trionfo ed aveva pagato nobilmente la sua ospitalità scrivendo specialmente per essa qualcuno dei suoi capolavori.

Il diligentissimo catalogo del Malherbe, che è appunto quello della sezione francese, ha 5 divisioni principali: I. Autografi, II. Pubblicazioni musicali, III. Pubblicazioni teatrali, IV. Iconografia, V. Documenti diversi. Ogni divisione ha poi parecchie suddivisioni razionali. Il testo è intercalato da riproduzione di autografi, di ritratti, di copertine di musica ecc. ecc.

Possa questo catalogo, come s'augura l'autore, essere una modesta pietra portata al monumento che si dovrebbe erigere in onore di Donizetti e che secondo il Malherbe dovrebbe consistere: prima in un catalogo tematico e razionale, poi nell'edizione delle opere complete, monumento altrettanto glorioso, forse più durevole, e soprattutto più utile alla posterità che le statue di marmo e di bronzo.

G. B.

THE BENEDICTINES OF STANBROOK, Gregorian Music. An outline of musica, palaeography illustrated by fac-similes of ancient manuscripts. — London and Leamington, 1897. Art and book company.

Preceduto da sette facsimili fotografici, illustrazioni di varie forme di notazione neumatica, dal decimo al decimoquinto secolo, il testo di questa bella ed importante pubblicazione intende di offrire ai lettori inglesi i più notevoli risultati delle ricerche fatte recentemente nell'archeologia musicale. Esso è diviso in dieci capitoli: 1. La tendenza della musica di chiesa. 2. « La Paléographie Musicale ». 3. L'origine della notazione neumatica. 4. Notazione diaste-

Digitized by Google

matica. 5. Neumi liquescenti. 6. Segni romani e lettere. 7. Ritmo. 8. Il « Cursus ». 9. Adattamento di testi. 10. Esecuzione. In un'appendice sono due piccoli ma assai diligenti e ben fatti trattati sui modi della chiesa e sulla salmodia.

Come si vede, l'A. ha inteso di riassumere quanto è esposto nella famosa « Paléographie Musicale » e, come egli stesso afferma nella prefazione, di esporre « una chiara idea sullo scopo di questa opera rimarchevole ». Nel primo capitolo l'A. tratta con profonda conoscenza del vero spirito della musica, della sua missione e potenza come agente psicologico; egli definisce magistralmente il limite di espressione della parola e la illimitata espressione della musica; il confronto fra il « discorso » e la « musica » è pieno di alta filosofia e di forte pensiero musicale. Nel capitolo secondo l'A. riferisce sui materiali e gli intenti della grande opera di Solesmes. La storia della notazione neumatica è riassunta nei capitoli terzo e quarto con grande lucidità. Il capitolo quinto contiene una sufficiente spiegazione dei suoni finali liquescenti, mentre nel sesto trattasi degli schiarimenti che il Notker diede intorno alle lettere romane. Nei capitoli seguenti, dei quali il lettore conosce già il contenuto, è riassunto quanto meglio si può e più necessita degli studî sul canto Gregoriano. Sopratutto vanno rimarcati i capitoli nono e decimo: il primo per l'interessante dimostrazione delle forme di recitazione musicale del canto Ambrosiano, molto chiara ed istruttiva, specialmente nella parte che mostra le alterazioni ornamentali che seguirono nelle cadenze: il secondo perchè vi si discute una questione molto viva e pratica, la questione dell'accompagnamento dei Canti Gregoriani. L'A. ha buone ragioni per credere che le armonie per questo accompagnamento « si debbano trovare nella scala diatonica ». E noi dividiamo completamente la sua opinione. Chi accompagna i canti Gregoriani colle progressioni cromatiche mostra di non conoscere la forza e la sublimità di quelle melodie, e di non sentirne la bellezza profonda.

Alla composizione di questa opera magnifica hanno concorso le « Mélodies Grégoriennes » di Dom J. Pothier, la « Paléographie Musicale » di Dom A. Mocquereau e i suoi due mirabili lavori: « La Psalmodie Romaine et l'accent tonique latin » — « L'Art Grégorien, son but, ses procédés, ses caractères ». Qualche inesattezza storica sarà facilmente rimediata. Intanto vi è da rallegrarsi sommamente coi Benedettini di Stanbrook per averci procurata un'opera splendida, tanto pel suo contenuto storico scientifico e filosofico, quanto per la importanza sua musicale, accresciuta da una stampa eccellente e da una veramente bella riproduzione della notazione neumatica e delle note del canto fermo. L. T.

Digitized by Google

Dr. O. LUNING, Franz Liszt. Ein Apostel des Idealen. Nel « Vierundachtzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich ». — Zürich, 1896. Druck: Art. Institut Orell Füssli.

È una biografia dettata, si vede, da un adoratore del grande maestro. Per quanto è possibile in poche pagine, l'artista è dipinto con molto entusiasmo e con rimarchevoli cognizioni d'arte. In quanto all'uomo, certamente la sua vita non poteva essere più nobilmente spesa per la causa dell'arte, più disinteressata, più eroica. Ma tutto questo si può far sapere senza aver per obbligo quel tono di venerazione continua, che si nota nell'opuscolo del D.r Lüning.

L. T.

KARL NEF, Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz von ihrer Entstehung bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. — St. Gallen. Fehr'sche Buchhandlung.

Questo lavoro appartiene alla specie delle ricerche diligenti e pazientissime fatte sulla scorta di documenti autentici. Le società musicali svizzere, che si chiamarono « Collegia musica », sono di origine seicentista. Esse cominciano coll'essere riunioni di cittadini destinate allo scopo di cantar salmi ed altri inni educativi. Molto opportunamente il Nef ci introduce in queste società, musicali in una maniera alquanto singolare, col ricordarci le vicende del canto protestante che, nel 1500, alla fine del secolo, si sostituì ai canti cattolici, dopo un non breve intervallo, in cui nelle chiese evangeliche nessuna specie di musica sembrava doversi tollerare. Un'altra breve monografia serve di preparazione all'epoca dei « Collegia musica » e concerne la musica profana nella Svizzera sino all'istituzione di codeste società. È notevole come i primordi dell'arte musicale nella Svizzera abbiano parecchia analogia colle prime istituzioni musicali negli Stati Uniti d'America. Alla diligenza del Nef si deve, in realtà, un libro interessante ed istruttivo. La storia dello sviluppo della musica in ogni singola città della Svizzera è trattata dall'A. con ricchezza di osservazioni e con gran copia di notizie collettive e personali, e noi dobbiamo esser grati al Nef di aver esplorato un campo, in cui l'osservazione degli storici non era ancora penetrata, rilevandone tante interessanti particolarità. L. T.

Mittheilungen für die Mozart Gemeinde in Berlin. — Berlin. Im Vertrieb der Königl. Hofbuchhandlung von E. S. Mittler et Sohn.

L'« unione Mozart » di Berlino pubblica una specie di rivista, io credo semestrale, interamente dedicata a studî sul grande maestro e la sua opera. Dei due fascicoli di queste « Mittheilungen » che io ho qui innanzi a me, il primo, dell'aprile 1896, contiene un « Singspiel » in un atto intitolato « Der Kapellmeister », scritto dal

Digitized by Google

sig. Rodolfo Genée (il redattore capo delle « Comunicazioni »), al quale deve adattarsi la musica del « Schauspieldirector » di Mozart. Contiene poscia alcune interessanti osservazioni di R. Genée sopra un tema, che si trova nel secondo finale del « Don Giovanni » e che è preso da un'opera del Martin, molto favorita ai tempi di Mozart e intitolata « Una cosa rara ». Altre piccole notizie chiudono il fascicolo; vi è riprodotto un brano di musica che serve come chiusa al primo finale della menzionata opera del Martin; seguono ancora due pezzi per pianoforte composti da Mozart all'età di sei anni.

L'altro fascicolo delle « Mittheilungen » si distingue per un contenuto anche più importante. Il primo articolo « Intorno alle variazioni per Pianoforte di Mozart », del D.r Haase, illustra molto efficacemente queste semplici e geniali pagine mozartiane. Rodolfo Genée parla delle recenti rappresentazioni delle opere di Mozart a Monaco, delle quali in questa *Rivista* si tenne già parola. Un grazioso articolo è quello su la sorella di Mozart, « Nannerl », della quale è riprodotto un magnifico ritratto. Un' ultima parte delle « Mittheilungen » è dedicata al movimento della unione berlinese, la quale ora deve contare più di cinquecento soci. E di ciò vivamente mi rallegro. La Germania sa onorare i suoi grandi maestri.

L. T.

Critica.

" ***Fervaal*** „ ***devant la Presse.*** In-12°. — Paris. A. Durand.

È la raccolta dei giudizî che si sono dati intorno a quest' opera dopo la prima rappresentazione di Bruxelles. I giudici, leggi critici, sono questa volta d'accordo nei loro apprezzamenti, solo qualche campana stonata s'ode qua e là ad interrompere l'armonia dell'insieme; ma sono voci stridule e false che non influiscono sul concetto complessivo che ci possiamo fare dell'opera.

Le critiche raccolte in questo libro sono 63, di cui 37 francesi, 18 belghe, 2 tedesche, 2 inglesi, 1 olandese, 1 italiana e 2 svizzere.

G. B.

L. DAURIAC, La psychologie dans l'Opéra français. — Paris, 1897. F. Alcan.

Non so quanto sia vera la sentenza del filosofo « la parola fu data all'uomo per mascherare il pensiero »; certo v'ànno scrittori che si valgon del titolo d'un libro per mascherarne la materia. Tale — per un esempio — è il signor Dauriac. Tre opere a pena sono argomento di esame in questo suo volume; e pure egli lo intitola con generosa larghezza da tutta una forma dell'arte.

Digitized by Google

Ancora: di queste tre opere una (Guglielmo Tell) è di autore italiano, un'altra (Roberto il Diavolo) è di maestro tedesco e israelita; e pure il libro si annunzia come uno studio sull'*opera francese*. Che importa? Giacomo Meyerbeer scrisse pei teatri di Parigi; e questo basta. Quanto al Rossini v'à, è vero, chi l'afferma nato a Pesaro, ma certo erra; ad ogni modo se l'accento del nome ne rivela italiana l'origine, non sarà difficile porvi riparo. Non dovette acconciarsi il Lulli a comparire nelle storie francesi con la gala inamidata dell'*y*? Aspettate qualche anno; nei cenni storici, che un discepolo del Dauriac sta ora forse meditando, ci abbatteremo, ve l'assicuro, fin dalle prime pagine, in *Joachim Rossiny*.

Per intanto l'autore di questo libro compie un miracolo più singolare: discende col lanternino ammiccante della sua critica nelle profondità di quella ch'ei chiama « opera francese »; e vi scerne un luccichio non prima avvertito da altri; e vi scopre a dirittura un filone d'oro — lo psicologismo musicale. Al signor Dauriac che per venti pagine si affatica a chiarire, con molto sottile industria d'argomenti, in che consista la psicologia d'un melodramma, non sarà sconveniente osservare come una declamazione tal volta mirabilmente propria, una intuizione qua e là geniale del momento drammatico, e il carattere e l'espressione di alcune melodie siano cosa a fatto diversa dall'intento di tradurre il dramma nei suoni consapevolmente proposto e con certezza di mezzi proseguito. Possiamo ammirare i maestri del passato nelle lor creazioni più belle, senza tuttavia lasciarci vincere come il Dauriac al desiderio di atteggiarli a novatori, attribuendo loro intendimenti e ricerche che essi certo non ebbero mai in pensiero.

Dove riesce a liberarsi da questo preconcetto Lionel Dauriac appare scrittore ingegnoso ed acuto. Il raffronto, per esempio, del Rossini a Victor Hugo e di Giacomo Meyerbeer al Sardou è veramente felice. E il Meyerbeer non poteva essere più vivacemente ritratto che in queste parole: « Tout chez l'auteur de *Robert le* « *diable* est le fruit de l'effort et, jusqu'à un certain point, de « l'épargne. C'est le plus habile et le plus patient des maîtres mo- « saïcistes. De tout ce qu'il a combiné pour lui plaire ou pour le « surprendre, il entend que le lecteur ou l'auditeur s'aperçoive. Et « le lecteur s'en aperçoit toujours. Il admire à quel point ce com- « positeur, fils adoptif d'un banquier richissime, a manifesté dans « l'exploitation de son talent les qualités de l'homme d'affaires, qui « sont aussi les qualités proverbiales de sa race ». Peccato che, poco di poi, il Dauriac esageri « l'efficacia drammatica » del pseudo stile meyerberiano. Conseguenza del preconcetto; e d'altra parte,

Digitized by Google

dopo d'avergli negata l'originalità e l'elevatezza, non bisognava molto concedere a chi aveva scritto « pei teatri di Parigi »?

R. G.

Estetica.

D. G. SONNECK, Ein kritisch-polemisches Referat über die Musik-ästhetischen Streitfragen u. s. w. von Friedrich Rösch als Protest gegen den Symbolismus in der Musik. — Frankfurt a. M., 1897. Druck und Verlag von Gebrüder Knauer.

I lettori della « Rivista Musicale Italiana » sono stati informati, mediante un articolo di W. Mauke, intorno alla controversia musicale sorta da qualche tempo a Monaco. Degl'indizî che nella classe degli artisti v'è del fermento, che la questione sembra entrata in una fase acuta ve ne sono. Tra questi, il libro di Federico Rösch « Musik-ästhetische Streitfragen », l'altro del D.r Augusto Reissmann « Was wird aus unserer deutschen Musik » e il presente opuscolo del Sonneck sono assai caratteristici. Quest'ultimo è diretto contro il citato libro del Rösch. Questo scrittore ha protestato contro la nuova edizione degli scritti scelti di Bülow; egli ha accusato l'editrice Maria von Bülow di aver, sì per la scelta degli scritti come per le annotazioni sue, fatto ritenere in buona fede il primitivo entusiasmo di Bülow per Liszt, cioè di averne diminuito la forza, riferendosi sempre alla poca esperienza degli anni giovanili, e di avere messo in luce falsa la figura dell'artista. Egli dimostra invece che Bülow comprese perfettamente sin da giovane la importanza innovatrice di Liszt nella musica istrumentale, e così, attraverso una non breve serie di capitoli, egli discute intorno al nuovo indirizzo artistico della musica istrumentale, riposante sugli elementi suoi poetici, simbolici, programmatici, anzichè sugli elementi architetturali, e, sempre riferendosi al Bülow, egli passa in rassegna una quantità di giudizî, di opinioni sull'arte, negando che il grande maestro, nella seconda metà della sua vita, come si rileva da' suoi più importanti articoli, abbia cambiato opinione sull'arte e gli artisti suoi contemporanei. Finalmente il Rösch, vista la somma importanza degli scritti di Bülow per la storia della musica intorno al 1850 e al 1860, propone che ne sia fatta un'edizione nuova, migliore e più completa.

Ora le opinioni estetiche espresse dal Rösch, le quali, se hanno il lor punto di partenza dal caso Bülow, toccano tutte le questioni più ardenti che ora si dibattono specialmente a Monaco, hanno offerto occasione a D. G. Sonneck di scrivere il suo opuscolo critico-polemico, il fondo del quale è una vivace protesta contro il simbolismo nella musica.

Digitized by Google

Lasciando ora da parte ciò che si riferisce alla polemica su quel che furono le opinioni, i criteri d'arte, le preferenze o le mutabiltà di gusto del Bülow, io cercherò di dare rapidamente un'idea dei punti principali trattati nella critica del Sonneck. Intorno allo stato attuale delle cose musicali a Monaco, che il Rösch dice decadente, ricordando il sommo grado d'importanza artistica raggiunto ai tempi di Wagner e di Bülow, io non posso giudicare. Vi può essere qualcosa di eccessivo nelle lamentanze del Rösch, come pure vi è assai di giusto nelle osservazioni che vi contrappone il Sonneck, specialmente in quanto riguarda il teatro dell'opera.

Quando il Sonneck, polemizzando sulla tendenza artistica di Liszt, la chiama un'aberrazione, una febbre dell'avvenire, la negazione della forma, io credo che egli esageri e che a ciò sia trascinato dall'osservare l'opera dei giovani prosecutori di quella tendenza. — Sulla questione dei rapporti fra la musica istrumentale con la forma della danza io ho le mie proprie idee, che si avvicinano più a quelle del Rösch che a quelle del Sonneck. La forma della danza io non credo sia l'essenza primitiva della musica istrumentale: là dove la musica istrumentale si annuncia come arte ella si trova più in un riflesso continuo colla musica poetica, cioè colla musica che vive e muove le sue forme sul sostrato della poesia. Così che la musica istrumentale può avere, forse avrà anzi uno sviluppo immenso, imprevedibile oggi in quanto alle forme di cui si servirà, sulla base degli elementi poetici e simbolici. La sua stessa origine lo prova. È vero che il Sonneck ha idee a bastanza chiare sopra questa origine e lo dimostra con ciò che egli dice della musica istrumentale primitiva a p. 61. Soltanto io credo che non bisogna fissare la maniera d'essere di quelle forme esclusivamente sull'apparenza esteriore, ma occorre spingersi fino a penetrare lo spirito interno, che le ha determinate e svolte specialmente così.

Un capitolo interessante, nell'opuscolo del Sonneck, è quello in cui egli espone il concetto che egli ha del simbolismo nella musica. A questo concetto egli perviene colla brillante polemica del capitolo precedente, in cui egli dimostra il processo di sviluppo della musica istrumentale, dal mero formalismo architettonico sino a toccare la terra della poetica fantasia. E nel concetto che egli ha del simbolismo nella musica io convengo, ma con qualche riserva. « Un'azione simbolica non è nella forza immediata e specifica della musica. Poichè simboli significano in ultima analisi qualche cosa che si comunica mediatamente. Ma la musica è cosa immediata per eccellenza ..... Essa offre, se si vuole, « simboli » sonori per la vita intima del musicista, ma giammai simboli per la riproduzione di

Digitized by Google

concetti. Successioni di suoni non hanno mai significazione simbolica, come è a un dipresso del ramo di palma per la pace ».

L'ultimo capitolo riproduce e commenta alcune massime fondamentali estetico-musicali del D.r Hugo Riemann.

Lo scritto del Sonneck è il risultato di importante riflessione critica e di uno studio penetrante sulla natura e l'ufficio della musica. Bisognerebbe conoscere completamente e a fondo il libro del Rösch, per potersi definitivamente pronunziare in merito alla polemica brillante, cui egli ha dato occasione. L. T.

Opere teoriche.

LUIGI LEONESI, La decadenza dell'arte del canto. Causa e rimedio. Con lettera del prof. Pietro Albertoni. — Bologna. Achille Tedeschi.

L'autore crede che la decadenza dell'arte del canto dipenda dall'imperizia degl'insegnanti, che non conoscono bene il meccanismo e l'estensione dei *registri* (voce di petto, e voce di testa), e dal pregiudizio di non usare il registro di falsetto (voce di testa); ciocchè indurrebbe a sforzare contro natura il registro di petto, colla rovina, a breve scadenza, degli organi fisiologici. A sostenere la sua opinione studia l'anatomia della laringe, derivandone la produzione più naturale della voce, che, nell'impiego dei suoi veri mezzi, s'avvantaggia dal lato dell'intensità e del timbro, ed acquista nuova potenza d'espressione.

Rimedio dunque: *Torniamo all'antico*, che io intenderei: educazione seria e completa dell'artista secondo le tradizioni sanissime della nostra scuola del passato, e non più fabbricazione affrettata del cantante, come si usa oggidì a consumo industriale. O. C.

Dr. HUGO GOLDSCHMIDT, Handbuch der deutschen Gesangspädagogik. Erster Theil: Das erste Studienjahr. Uebungen in tiefer Lage. — Leipzig, 1896. Druck und Verlag von Breitkopf et Hartel.

Hugo Goldschmidt è uno dei pochi uomini che, nel nostro secolo, hanno pensato a coordinare seriamente le proprie idee e a lavorare sopra un solido fondamento, a fine di recar qualche luce sullo stato attuale dell'insegnamento del canto e procurare i mezzi di ridurlo sulla buona strada. Il fine che si è proposto l'A. è quello di fornire un lavoro pratico intorno all'arte del canto; chi lo ha seguito finora nelle sue ricerche, ne' suoi studî diligenti e bene diretti allo scopo che si è prefisso, deve sapere e riconoscere che egli coll'idea elevata che ha dell'arte del canto ha associato una scelta di tali mezzi, di tali materiali storici e scientifici, quali modernamente nessun cultore di questa speciale pedagogia è stato in grado di procurarsi

Digitized by Google

e di mettere in luce. Già sin da quando io ebbi il piacere ed il vantaggio di leggere il suo libro « Die italienische Gesangsmethode des XVII Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Breslau, 1890 », io potei congratularmi che vi fosse in fine chi avesse capito come l'arte del canto, al pari d'ogni altra, è stabilita da secoli sopra una solida base e che per trattarne quindi, anche dal punto di vista della musica moderna, era indispensabile risalire alle sue antiche tradizioni. Disgraziatamente anche in materia d'arte del canto ognuno si crede autorizzato a scrivere, senza conoscere cosa alcuna in relazione con essa e, ben s'intende, senza avere la necessaria famigliarità cogli studî antecedenti. In Italia sopra tutto, fatta qualche rarissima ed onorevole eccezione, si crede di poter lavorare nell'insegnamento del canto senza le conoscenze storiche e scientifiche necessarie. L'opera del Goldschmidt è l'incarnazione di principî affatto diversi, ed agl'insegnanti del canto porgerà una buona volta l'aiuto di cui essi abbisognano.

L'A. ha trattato il suo soggetto profondamente, prima dal punto di vista storico: egli ha voluto seguire lo sviluppo dell'arte del canto, ha studiato la relazione fra la musica e la favella, l'elemento melismatico e melodico e il loro rapporto col canto; egli è mosso giustamente dal periodo sano e brillante del canto italiano nel XVII sec., ne ha studiato lo stile, questo stile che, dopo Caccini, ha il suo punto massimo di bellezza e di purezza nell'opera veneziana, nella lirica di Cesti e di Cavalli, dopo di che, colla scuola napolitana, col « *bel canto* » comincia la decadenza. Goldschmidt ha poscia percorso l'epoca di Lully, di Rameau e di Gluck, ed è venuto fino ai moderni, rendendosi conto dell'entità vera dei fatti dell'arte che hanno relazione col suo soggetto.

Passando alla pedagogia del canto, egli ne ha ricercato l'ufficio, ed anche qui gli antichi maestri italiani del sec. XVII gli hanno offerto una ricca materia per delle considerazioni tecniche. Poscia egli ha studiato la pedagogica del sec. XVIII in Italia ed in Germania e poscia ancora i maestri francesi dei secoli XVII e XVIII. Avvicinandosi all'epoca nostra, egli ha avuto campo di riscontrare le disparità e le analogie fra i varî indirizzi e metodi d'insegnamento, riuscendo ad una sintesi, veramente splendida e non ancora tentata, di tutto il novimento verificatosi durante tre secoli nella pedagogia del canto.

Ma, nel suo lavoro, il Goldschmidt non segue solo un indirizzo storico. Egli ora ci espone la materia fisiologica e fonetica, poichè egli ha ben ragione quando afferma che « il fondamento della nostra tecnica, in opposizione al metodo empirico degl'Italiani del secolo passato,

Digitized by Google

riposa sopra fatti fisiologici. La fisiologia del canto, i principî della formazione della voce, la critica delle principali scuole germaniche formano la parte centrale di questa prima sezione della sua opera, dopo di che, preparata dallo studio sulla meccanica dei moti respiratorii, l'A. passa alle applicazioni pratiche delle conquistate teorie. Egli allora esamina gli elementi della favella, rendendosi conto dei singoli e più minuti effetti derivanti dall'unione e dall'espressione dei suoni nelle sillabe e nella parola, sino a marcar la frase, la sua linea plastica ed il suo senso. Ottimamente egli parla dei registri e delle relazioni che con essi contraggono le vocali, della prova della voce e dello sviluppo del senso musicale. Dopo questa parte, l'A. entra nel campo della pratica, trattando delle unioni melismatiche, delle diverse accentuazioni e dei diversi coloriti della musica.

Goldschmidt lavora seguendo un piano chiaro e preciso. Egli è persuaso che chi non si è reso conto dello sviluppo dell'arte e della sua ancella, la pedagogia dell'arte, chi non comprende le condizioni naturali e scientifiche, per le quali la voce del canto si produce, è e rimane più o meno un abile mestierante. Il libro del Goldschmidt è stato suggerito dall'esperienza, che egli ha acquistata dopo lunghi studî e dalla pratica costante, in cui egli li va mettendo nell'insegnamento che impartisce nel Conservatorio Klindworth-Scharvenka di Berlino. Il suo lavoro si dirige essenzialmente ai maestri di canto e a coloro che, essendo musicisti, hanno la capacità di seguire e comprendere il pensiero scientifico. Che, nei risultati, le acquisizioni degli studî storici e scientifici debbano passare nell'esempio pratico e vivente e trasmettersi all'orecchio di colui che impara, questo, detto con le stesse parole del Goldschmidt, s'intende da sè.

Ed ora attendiamo con interesse grandissimo che il Goldschmidt completi un'opera, colla quale egli sarà da vero benemerito dell'insegnamento del canto. L. T.

SCHULTZE-STRELITZ, Ueber Gesang-Unterricht und Gesangmethoden. Kritische Skizzen. — Leipzig. Karl Fritzsche.

In questo momento, in cui gli animi tanto si accalorano per discutere i mezzi di formare e salvare le voci dei nostri cantanti, anche l'opuscolo del sig. Schultze-Strelitz è degno di nota e sarà letto volentieri, tanto più che col suo stile vivace, colla sua forma concisa e polemica, la materia che vi si tratta diventa tollerabile. L'A. è un partigiano del metodo, che ha il suo punto di partenza nella formazione della voce, per cui si devono mettere a profitto le cognizioni delle leggi fisiologiche. Egli non combatte assolutamente l'altro metodo, che intende a educar la voce facendo asse-

Digitized by Google

gnamento sull'udito musicale e che presuppone un'alta intelligenza, una forte volontà e molto senso musicale, ma nell'unione dei due sistemi l'A. vede i risultati possibili di una vera e sana educazione della voce e di una interpretazione artistica della musica. Per lui il punto importante resta quello di ottenere una conoscenza, un dominio assoluto sopra le funzioni degli organi che formano la voce.

L. T.

C. F. WEITZMANN, Harmoniesystem. — Leipzig. Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger.

L'A. si è proposto di fornire una base teorica per ispiegare la trasformazione e lo sviluppo dell'armonia. Nella fissazione dell'affinità più prossima dei suoni egli parte da un principio sicuro, che è quello di riconoscerla nel rapporto di una quinta o di un'ottava. Conseguenza di ciò è lo spiegarsi come nella musica moderna si possano far seguire, l'un dopo l'altro, accordi che non appartengono ad una e medesima tonalità, ma sì bene alle tonalità più lontane, ciò che l'A. tratta con notevole chiarezza e precisione, quando egli ricerca ove consista la parentela degli accordi e della tonalità. La sua teoria conduce, in fine, a provare che il ritardo cromatico che sale o scende di grado è quello che spiega la modulazione cromatica e il moderno enarmonismo. Dal che certo s'intravvede la possibilità di arricchire l'armonia con un gran numero di nuovi accordi. Sapevamo dell'esistenza di questi accordi dopo le profonde analisi del Loquin e del George. La teoria del Weitzmann in sè e per sè ci persuade. Forse il nostro orecchio attualmente non è sempre e generalmente in grado di apprezzare la quantità e la qualità sonora dei nuovi accordi, ma c'è da augurare che il nostro moderno spirito di ricerca, il nostro entusiasmo per l'inusitato e il nuovo riesca ad equilibrare certe forme sonore, riesca a vincere certe asprezze ed angolosità, a trionfare della materia nella nuova e grande opera d'arte.

L'opuscolo del Weitzmann merita la considerazione degli armonisti serii che amano il progresso dell'arte. La lettura, per ciò che riguarda la parte superiore, è attraente, perchè forte e concisa n'è l'esposizione.

L. T.

AUGUST IFFERT, Allgemeine Gesangschule. — Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf et Hartel.

L'autore, che è insegnante nella scuola superiore di canto al Conservatorio musicale di Dresda, ha scritto il suo trattato quale glielo ha dettato la pratica di molti anni d'insegnamento, ordinando la materia teorica in un volume, in modo da rispondere a tutte le esigenze dello studioso, mentre poi, in un altro volume, egli ha pre-

Digitized by Google

sentato una serie di esercizi e di solfeggi scelti quasi sempre con gusto, ma sopra tutto bene appropriati ed ordinati. L'idea dominante nell'A. è stata quella di conciliare le esigenze speciali d'una scuola di canto tedesca con quelle della pura scuola di canto e di prendere dal metodo italiano quanto di buono egli offre, avendo riguardo però alla fonetica della lingua tedesca. E in quanto a ciò egli ha perfettamente ragione, poichè una educazione ideale della voce nel cantante dev'essere in continuo rapporto con una corretta, perfetta pronuncia nella lingua che egli parla. Perciò l'Iffert ha rivolto la sua cura speciale allo studio delle combinazioni foniche della lingua tedesca e alla pronunzia, determinando le regole per la formazione delle consonanti e quindi specificando i casi, in cui esse si uniscono alle vocali con maggiore o minor difficoltà ed effetto per la voce che deve emettere un suono musicale. Questa parte del metodo dell'Iffert è davvero piena di considerazioni preziose, le quali basterebbero per dichiararne la importanza. Infatti egli da questi studî ha derivato una propria e nuova maniera di solfeggiare, disponendo sotto le note nuove sillabe, non solo pel miglior effetto del solfeggio, ma per fortificare e render pronta e pieghevole la pronuncia del cantante ad ogni combinazione e successione di sillabe, sia pur la più difficile.

Fra i capitoli più importanti noto quello che si riferisce all'ornamentazione e quello che concerne l'arte di bene esprimere nelle diverse forme di composizione. Gli esempî delle varie specie di abbellimenti sono tratti da opere antiche e moderne con molto senso pratico e con l'occhio rivolto al repertorio internazionale delle opere più accreditate.

Per ciò che riguarda la parte pratica, l'A. l'ha pubblicata in volumi separati, uno per ogni voce. Essa contiene, come dissi, una serie ordinata di esercizî e di solfeggi.

L'Iffert è un insegnante essenzialmente pratico; crede unicamente che nella educazione musicale del cantante i fattori direttivi siano l'orecchio e il sentimento, che gli antichi meravigliosi cantanti sian riusciti tali, date le attitudini, in seguito a lungo, forte e paziente studio, che questa scuola può benissimo ricostruirsi, poichè essa è storica, non è un mito. In quanto alla parte che nella educazione della voce, nella formazione del suono musicale, potrebbe avere la fisiologia, egli ritiene questa scienza perfettamente inutile per risolvere questioni pratiche nell'arte del canto. Qui egli esagera ed erra, a mio credere. Come egli ha scelto, in parecchi autori, delle dichiarazioni, che non sono poi modernissime, perchè gli facevan comodo, così potrebbesi ben trovarne delle affatto opposte ed egualmente

Digitized by Google

autorevoli. In questo caso all'A. è mancata la voluta serenità ed obbiettività, e ciò nel suo importante trattato è un difetto. L. T.

Dr. FERDINAND HILLER, Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes. — Köln, 1897. M. Du Mont-Schauberg.

Dalle semplici cadenze e risoluzioni d'accordi si passa ai bassi con modulazione, all'accompagnamento di melodie e corali di popoli diversi, infine ai partimenti di Mattei e Fenaroli. La bontà di queste raccolte d'esercizi risiede nella scelta e nell'ordine; spetta alla pratica fattane nell'insegnamento darne il giudizio e quale esso sia stato lo dice il fatto d'essere la presente la decimasesta ristampa.

A. E.

Strumentazione.

AMINTORE GALLI, Strumenti e strumentazione. Nozioni teorico-pratiche. — Milano. Sonzogno. — L. 0,60.

Al professor Galli era già riuscito restringere in piccola mole i principî del contrappunto; per l'istrumentazione la cosa era più difficile, occorrendo ad uno studio pratico abbondanza di esempi. Ma anche il trattatello ch'abbiamo sott'occhio può servire benissimo ad una conoscenza generale o come avviamento a studî più profondi; e il nome del chiaro insegnante n'è la raccomandazione migliore. A. E.

CARL LOCHER, Erklärung der Orgel-Register und ihrer Klangfarben. — Bern, 1896. Verlag von Nydegger et Baumgart.

Io ho letto questo libro con un interesse veramente non comune. Non è cosa facile il trovare tante e così utili notizie sopra la costruzione delle canne da organo, sul carattere di certe voci e sulle combinazioni razionali dei registri. L'organista Locher di Berna ha reso un grandissimo servigio ai colleghi, alle scuole di organo e a tutti coloro che si occupano di questo istrumento. Difficilmente si potrebbe descrivere meglio la qualità ed il carattere d'ogni singolo registro; l'esperienza poi che l'A. ha portato nell'indicare i migliori effetti d'insieme, il mal uso e l'abuso che in alcuni luoghi se ne fa, le ragioni per le quali si incorre in ottime o in cattive combinazioni, è tale da rimanere seriamente ammirati per la diligenza e la costanza con cui egli ha condotto a termine un lavoro che è riuscito della più grande importanza pratica. Chi sa come, specialmente in Italia, viene, in generale, impartito l'insegnamento dell'organo ne' conservatorii di musica, sente l'obbligo di segnalare ai professori ed agli allievi questo libro eccellente, il quale ha anche il merito di riferirsi tanto agli organi antichi quanto ai moderni

Digitized by Google

e che sostituisce all'empirismo dannoso e vuoto dell'attuale insegnamento, delle cognizioni chiare, precise e sicure. L. T.

MAHILLON V., Le matériel sonore des Orchestres, ou Vade-mecum du compositeur, suivi d'une échelle acoustique. In-12°. — Bruxelles, 1897.

In un volumetto di formato tascabile l'A. riunisce una quantità di nozioni utilissime, aventi tratto alle questioni pratiche, che il compositore e il direttore d'orchestra devono risolvere ad ogni passo.

Dopo una prefazione spiegativa, l'A. dà una tavola completa dei suoni musicali, divisi per ottave e numerati.

Questa numerazione servirà di base per indicare nel seguito dell'opera la tessitura di ogni strumento.

Le tavole che seguono dànno, oltre l'indicazione della tessitura, nozioni su ogni strumento e spiegazioni che servono a risolvere casi dubbiosi e difficili.

Il vantaggio principale di questo *vade-mecum* è di riunire in piccolo spazio nozioni che in generale si trovano sparse nei grossi trattati di strumentazione e di presentare riunite in ogni tavola le varietà di una stessa specie di strumento. G. B.

ANTONIO BAGATELLA (traduzione dall'italiano di J. G. Hübner), *Regeln zur Verfertigung von Violinen, Violen, Violoncellen und Violonen.* Zweite Auflage. Mit 2 Tafeln. — Gottingen. Franz Wunder.

Per chi non lo sapesse, Antonio Bagatella di Padova presentò, nel 1782, all'Accademia delle scienze e delle arti nella sua città, una memoria sulle regole per fabbricare violini, viole ecc., memoria che venne coronata col premio che la detta Accademia padovana aveva decretato in quell'anno. Il lavoro del maestro italiano è divenuto famoso. Esso è l'unico che offra una guida precisa, completa, chiara, secondo cui si devono lavorare gli strumenti ad arco. La traduzione della memoria di Bagatella è preceduta dall'« estratto del verbale dell'adunanza accademica tenuta il 22 dicembre 1783 a Padova » ed è seguita da due tavole con disegni relativi alla costruzione degl'istrumenti. L. T.

AUGUST RIECHERS, Die Geige und ihr Bau. Mit 4 lithographischen Tafeln. Zweite Auflage. — Göttingen. Franz Wunder.

L'eccellente costruttore di violini Augusto Riechers, morto cinque anni or sono, lasciò inedita questa operetta utilissima, in cui egli tratta, da vero conoscitore e con ricchezza di dettagli, della fabbricazione de' violini. Sarebbe, io credo, interessante e fecondo di risultati mettere in relazione il sistema, i consigli, l'esperienze del Riechers con le solide e pur oggi irrefutabili teorie del Bagatella. Il costruttore moderno deve essere non solo un uomo pratico, ma anche istruito in questo campo difficile, se vuol riuscire a guada-

Digitized by Google

gnarsi la stima degli artisti. Riechers, che era tale, si è guadagnato, e meritamente, la stima del primo fra i violinisti moderni, di maestro Joachim. L. T.

MAXIMILIAN SCHWEDLER, Katechismus der Flöte und des Flötenspiels. Ein Lehrbuch für Flötenbläser. Mit 22 Abbildungen und vielen Notenbeispielen. — Leipzig, 1897. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

Questo può dirsi un buon manuale del suonatore di flauto. La maggior parte dei metodi per suonare questo istrumento fanno sfoggio di un gran numero di esercizi, tra i quali ve n'ha anche dei superflui; troppo spesso la purezza d'intonazione è sacrificata in favore dell'agilità, e non sempre le debite cure sono rivolte al nobile scopo di riuscire a bene eseguire, a bene interpretare. L'autore nel disporre la materia d'insegnamento, ha guardato a questo fine e la ha sviluppata tenendo per base il principio della semplicità nell'uso della tecnica, il che non deve confondersi con l'altro della maggior comodità, chè anzi a questo egli va precisamente contrapposto.

Uno sguardo alla disposizione della materia, in questo manuale, lascia subito scorgere con quale buon ordine, con quanta esperienza abbia proceduto lo Schwedler. Egli ha cominciato, in fatti, coll'accennare all'origine e allo sviluppo del flauto, e dalle cognizioni dei Greci, ma più praticamente dal flauto del Ganassi e dal suo metodo, egli ci porta sino al flauto di Böhm e alle moderne innovazioni. Molti che chiedono informazioni sul flauto traverso usato da Bach e sul flauto di Quantz, troveranno in succinto, in questo manuale, quanto può soddisfare la loro curiosità. Nella parte che tratta della descrizione del flauto l'A. ha raccolto una quantità di consigli pratici, che dovranno molto servire, specialmente ai giovani studenti. In fine, dopo la parte che concerne l'insegnamento tecnico, lo Schwedler tratta dell'espressione e aggiunge un copioso elenco della letteratura del flauto, solo o unito ad altri istrumenti L. T.

Ricerche scientifiche.

Dr. HERMANN JAEHN, Vorlesungen über den Bau und die Funktion des menschlichen Kehlkopfes für Sänger und Sängerinnen. Mit 4 Abbildungen. — Verlag von August Kirschwald.

In quest'opuscolo sono riunite quattro conferenze che il D.r Jaehn tenne tre anni or sono nell'istituto di un noto maestro di canto di Berlino. Egli intende di fornire alcuni schiarimenti intorno al prezioso istrumento organico dei cantanti e delle cantatrici. Nella prima conferenza egli tratta dell'anatomia della laringe, della cartilagine, dei muscoli, della membrana mucosa, dei nervi, dei vasi e delle

Digitized by Google

differenze che si riscontrano in varii individui. Nella seconda l'A. dimostra la funzione della cartilagine e dei muscoli, qual sia l'azione dei muscoli esteriori ed interiori della laringe, le diverse forme della glottide, parla del canale della respirazione, della pressione d'aria ch'è in esso ecc. La terza conferenza è un po' più alla portata dei profani di studî medici; in essa, dopo alcuni accenni al canale della lingua, il Jaehn dimostra come si produca il suono, quindi tratta dei registri della voce. Così pure, nella quarta conferenza, il musicista s'incontra volentieri in applicazioni pratiche delle teorie e delle dimostrazioni precedenti, come sarebbe a dire: estensione della voce umana, mutazione ossia rottura della medesima, posizioni della laringe nel cambiamento della tessitura de' suoni, intonazione, tremular della voce ecc. Mi sembra innegabile che le conoscenze anatomiche e fisiologiche dovranno entrare per qualche cosa nell'istruzione da impartirsi a chi deve usare con senno e con efficacia della propria voce. L. T.

Musica sacra.

Les cantiques françois. Étude critique par J. Oury, Organiste à la Cathédrale de Toul. — Toul, 1897. A. Lemaire.

Ci pare che il significato di questo opuscolo stia tutto in un incidente piccante occorso nel Congresso musicale di Reims, dove M. Gravier magnificò una sua raccolta di Cantici attaccando sprezzantemente pubblicazioni consimili fatte dai Fratelli delle Scuole Cristiane.

L'autore comincia collo stabilire il carattere del Cantico: « piccolo « pezzo di musica sacra, aria di alcune battute, poesia di poche « strofe, in cui ogni dettaglio, netto e preciso, deve concorrere al- « l'insieme, e l'insieme, colla giustezza dell'espressione, colla since- « rità dell'accento, colla gradazione dell'effetto, essere la traduzione « logica, semplice e popolare, ma toccante, del soggetto trattato ». E più praticamente: « un canto religioso, espressivo ed attraente, « meno solenne e meno austero del canto fermo, adattato a lingue « viventi ».

Stabilito poi che una melodia volgare ed un ritmo brutale non costituiscono l'essenza della musica popolare, il Cantico, per assumere l'impronta popolare su cui ha da informarsi, dovrà esser facile d'intonazione, evitando i salti troppo estesi, gl'intervalli cromatici e le modulazioni lontane, e facile di ritmo, presentando una simmetria regolare, senza astruseria di movimenti sincopati.

Giunti finalmente alla parte critica, un'analisi dettagliata e co-

Digitized by Google

scienziosa della Raccolta Gravier ci mostra Cantici inopportunamente ritoccati, infelicemente corretti, spezzati nel ritmo e nelle tonalità, adombrati da reminiscenze, e difettosi nell'espressione.

Ben differenti sarebbero le pubblicazioni dei Fratelli delle Scuole Cristiane. Esse si dividono in due serie; la prima presenta un manuale puerile senza carattere, quantunque la musica ne sia abbastanza corretta — ma la seconda (Cantici *antichi*, Cantici *moderni* di autori diversi, e Cantici *nuovi* composti dai Fratelli musicisti), pur con qualche imperfezione di dettaglio, sarebbe un lavoro pieno di merito, da considerarsi come modello del genere, sia per la fattura artistica assolutamente superiore, sia per il sentimento intimo dell'espressione sempre indovinata.

Prima di concludere, facendo voti che col Cantico abbia a risplendere una nuova êra per la musica da chiesa, il signor Oury stabilisce la verità circa l'incidente del Congresso di Reims, perchè M. Gravier ne avrebbe svisato i particolari in una *brochure* di polemica sulla questione insortavi. O. C.

Varie.

Ritratti psicografici di celebri corifei del melodramma secondo Mario Wahltuch, fondatore del sistema filosofico detto Psicografia. — **Firenze, 1897. A. Ciardelli.**

Tra le pubblicazioni del centenario donizettiano va annoverato, se non altro per la sua stranezza, questo foglio, che presenta i ritratti di Bellini e di Donizetti secondo la simbologia psicografica del signor Wahltuch. Ricordiamo di aver letto, molti anni addietro, un libro, stranissimo, in cui lo spiritualista di Odessa studiava l'anima umana nel suo stato oriundo e terrestre, e ne stabiliva il futuro. Pur ammirando l'ingegnosità del linguaggio creato per esprimere l'ingegnosità del pensiero, le idee dell'autore non ci sedussero. Ed anche oggi, di fronte ai simboli delle anime dei due geniali compositori, esplicati in brutte litografie framezzo un contorno di parole *psicografiche* che nulla spiegano, restiamo freddi, ed amiamo figurarci Bellini e Donizetti in ben altro modo. O. C.

TH. A. KALKBRENNER, Die Königlich preussischen Armee-Märsche. — **Leipzig, 1896. Breitkopf et Hartel.**

È un opuscolo originale ed interessante, che tratta delle marce dell'armata prussiana. L'A. ha voluto stabilire il numero ed il carattere di queste marce, sieno esse di fanteria o di cavalleria, e la loro origine, per le più importanti di esse dando notizie dettagliate sulle partiture, sull'uso di certe interpretazioni, sulla lor forma ed

Digitized by Google

istrumentazione. Dall'opuscolo del Kalkbrenner, compilato con molta coscienza e molto amore della verità provata dai fatti, si rileva ancora che parecchi furono i sovrani ed i principi tedeschi, che composero marce per l'armata di Prussia o che ne procurarono da musicisti patrii e stranieri, tra i quali alcuni italiani. L. T.

Konzert-Handbuch. **II. Gesangmusik mit Orchester.**
Musikführer **durch die Schul- und Vortragswerke. In-16°. — Leipzig, 1896. Breitkopf,**

Due nuovi volumetti dei suoi preziosi cataloghi ci presenta ora la casa Breitkopf. Nel 1° troviamo raccolta la musica d'orchestra e canto (mentre nel volumetto già pubblicato si trovava quella per sola orchestra). Nell'altro, « Musikführer », è catalogata invece la musica per pianoforte, per violino, per violoncello, per organo e armonio, e tutte le combinazioni di questi strumenti, in una parola, tutta la musica da camera. G. B.

Digitized by Google

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Fanfulla della Domenica (Roma).

29 Agosto. — E. Checchi, *Commemorazione di G. Donizetti.* Discorso pronunziato in Bergamo il 22 agosto 1897.

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 27. — Valetta, *L'archivio musicale del S. Convento in Assisi.* — Valeriani, *La nostra gamma e la sua futura evoluzione.*

N. 28. — Valeriani, *A. Graf e la musica* [A proposito di un articolo « Leopardi e la musica », pubblicato nella *Nuova Antologia*].

N. 29. — Cametti, *J. Ferretti* (sèguito).

N. 30. — Cametti, *J. Ferretti* (sèguito).

N. 31. — Tebaldini, *Giuseppe Tartini* (Appunti storico-critici). — F. Sacchi, *Un falso ritratto di A. Stradivari.*

N. 32. — Cametti, *J. Ferretti* (sèguito). — Cambiasi, *Note intorno all'esercizio del R. Ducal Teatro di Milano l'anno 1737-38.*

N. 33. — Tebaldini, *G. Tartini* (continuazione). — Vivarelli, *Del solfeggio e di altre questioni relative all'insegnamento del canto.*

N. 34. — Tebaldini, *G. Tartini* (fine). — Biffi, *L'inaugurazione della Mostra Donizettiana.*

N. 35. — Valeriani, *Tartini e Martini.* — Vivarelli, *Del solfeggio ecc.* (continuazione).

N. 36. — Valeriani, *Tartini e Martini* (continuazione). — Lo Re, *L'antica tonalità in rapporto alla moderna.*

N. 37-38. — Cametti, *J. Ferretti* (continuazione). — Vivarelli, *Del solfeggio ecc.* (continuazione).

N. 39. — Padovan, *La musica e i ciechi.* — Biffi, *L'inaugurazione del monumento a Donizetti.* — Vivarelli, *Del solfeggio ecc.* (continuazione).

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 6. — Pierrottet, *Il Padre Alessandro Borroni.* — Cinelli, *Memorie cronistoriche del teatro di Pesaro (1637-1897).*

Digitized by Google

N. 7. — MAZZOLDI, *Contrabbando artistico.* — PIERROTTET, *Il P. A. Borroni* (continuazione).

N. 8. — LOZZI, *P. Metastasio e C. Carlan.* — PIERROTTET, *Il P. A. Borroni* (continuaz.). — CINELLI, *Memorie cronistoriche ecc.* (continuaz.).

La Nuova Musica (Firenze).

N. 18. — N. ABATE, *Arte italiana* [Dimostra che l'attuale arte musicale con caratteri veramente italiani è un mito]. — DURANTI, *L'epistolario Wagner-Liszt.*

N. 19. — G. GASPERINI, *Su una proposta venuta da Roma* [Combatte l'idea di fondare un'Associazione della stampa artistica italiana]. — DURANTI, *L'epistolario Wagner-Liszt* (continuaz.).

N. 20. — *Le feste di Bergamo.* — MARESCOTTI, *I Meistersinger.*

La Vita italiana (Roma).

1° luglio. — G. ROMAGNOLI, *G. Rossini, G. Perticari e « la Gazza ladra ».*

Musica sacra (Milano).

N. 7 (15 luglio). — D. A. N., *I nostri compositori per organo.* — BALLADORI, *J. Ginés Péres.* — BOTTIGLIERO, *La musica sacra nel Napoletano.*

N. 8 (15 agosto). — D. A. N., *Ci avviamo.* — D. C. B., *Attorno a S. Ambrogio.*

Nuova Antologia (Roma).

1° settembre. — VALETTA, *Donisetti.*

1° ottobre. — VALETTA, *Antonio Smareglia e la « Falena ».*

FRANCESI

Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique (Gand).

2-5 août. — C. SNOECK, *Note sur les instruments de musique en usage dans les Flandres au moyen-âge.*

La Critique (Paris).

20 juillet. — E. DE SOLENIÈRE, *Saint-Saëns et Charles Gounod.*

La Fédération artistique (Bruxelles).

4 juillet. — A. V. R., *L'art à la Chambre des Représentants.* — L. WALLNER, *Une nouvelle harpe.*

11 juillet. — A. HACHE, *Concours du Conservatoire de Bruxelles.*

25 juillet. — ALBERT H., *« Sainte-Godelive » de Tinel.* — J. MARET-LERICHE, *Conservatoire parisien.* Concours annuels.

15 août. — VURGEY, *La Messe de Beethoven.*

La Quinzaine (Paris).

16 août. — A. COQUARD, *A propos de la psychologie dans l'opéra français.*

Digitized by Google

La Revue blanche (Paris).

15 septembre. — H. Revers et Kaiser, *Les derniers jours de Schumann.* — Schumann, *Douze lettres inédites.*

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 7. — Ch. Bordes, *La Schola* (Première année d'études. — Voyage à Solesmes). — Lhoumeau, *De l'accompagnement du chant grégorien.*

N. 8. — De Menil, *L'école de Josquin des Prés.* — Oury, *Les cantiques français.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Juin. — Nilsson Christine, *Notes sur le chant.* — Saenger, *L'action acoustique des cavités nasales.*

Juillet. — Masing, *Contribution aux troubles du langage dans une lésion de l'insula de reil.*

Août. — Barth, *La valeur du chant au point de vue de la santé.*

Septembre. — Scheier, *Les rayons Roentgen en rhinologie et en laryngologie.* — Barth, *La valeur du chant etc.*

Le Journal Musical (Paris).

Juillet. — Eymien, *La musique moderne dans les grands concerts.* — Expert, *Un Grolier musical.* — B., *L'édition officielle de chant liturgique.*

Août. — Eymien, *La musique moderne etc.* — *Deux lettres inédites de Flotow.*

Septembre. — Malherbe, *Exposition du centenaire de Donisetti à Bergame* [Relazione al Ministro].

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 23-30, 33-34. — Hugues Imbert, *Charles Gounod.* Les mémoires d'un artiste et l'autobiographie.

N. 23-24. — John Cecil, *La musique religieuse et la Schola Cantorum* (Sèguita la polemica). — M. K., *Les abus de la Société des Auteurs, Compositeurs ed Éditeurs.*

N. 25-26. — M. Brenet, *L'auteur des « Répons » de Palestrina* [Secondo un codice, posseduto ora dal Dr Haberl, pare che i *Responsi* vadano attribuiti a Marco Antonio Ingegneri, nato a Cremona verso il 1545]. — Julien Tiersot, *La musique religieuse et la Schola Cantorum.*

N. 27-28. — H. de Curzon, *La musique et la scène lyrique au salon de Paris.* — M. K., *La musique à l'Exposition de Bruxelles..*

N. 29-30. — M. Kufferath, *A Bayreuth.* — Ern. Thomas, *Les Concerts Lamoureux.*

N. 31-32. — A. Hasselmans, *La harpe chromatique* [Critica sfavorevole all'arpa cromatica senza pedali esposta da G. Lyon a Bruxelles]. — M. Kufferath, *Première exécution de « Sainte Godelive » d'Edgard Tinel* [Critica riserbata; l'A. lamenta sopratutto la mancanza di modernità e di carattere, pur lodando alcune pagine]. — M. Kufferath, *Les abus etc.*

Digitized by Google

N. 33-34. — G. Lyon, *La harpe chromatique sans pédales* [Difesa e risposta all'articolo di A. Hasselmans].

N. 35-36. — H. Fierens-Gevaert, *La psychologie dans l'Opéra français* [Recensione del libro di L. Dauriac dal medesimo titolo]. — H. Imbert, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française* [Recensione]. — J. d'Avril, *Notes Bayreuthoises.*

N. 37. — G. Robert, *La symphonie de César Franck.* — M. Brenet, *Prose en musique* [A proposito di *Messidor*, l'A. dà notizie di alcuni esperimenti anteriori di prosa musicata].

N. 38. — M. Brenet, *Deux nouveaux commenteurs de Beethoven* [Parla dei libri di G. Grove e di Alfr. Colombani sulle sinfonie di Beethoven].

N. 39. — Ed. Lopez-Chavarri, *La musique en Espagne.*

N. 40. — Et. Destranges, *Messidor.* Étude analytique et critique.

Le Ménestrel (Paris).

N. 27-30, 33-40. — L. Gallet, *Guerre et Commune.* Impressions d'un librettiste (cont.).

N. 27-29, 33, 35. — Paul d'Estrée, *Artistes et musiciens du XVIIIe siècle,* d'après des documents inédits (cont. e fine).

N. 32. — Ed. Neukomm in un articoletto: *La Danse Candiote et la farandole,* vorrebbe trovare le origini della famosa danza provenzale nell'antica danza pirrica, che sembra tramandata e conservata tuttora nella sua originalità nell'isola di Creta, col nome attuale di *Danza Candiotta.*

N. 34-36. — A. Pougin, *Donizetti en France.*

N. 37. — Ed. Neukomm, *La chanson de la reine Berthe et la ronde du chevalier Oger.*

N. 39. — Ed. Neukomm, *Le Rigaudon dans le Trièves.*

Revue de Paris (Paris).

1er septembre. — D. Melegari, *Une amie de Liszt* [La principessa di Sayn Wittgenstein].

1er octobre. — A. Lavignac, *Le théâtre de Bayreuth est-il en déclin?* [Paragona le esecuzioni di questi anni con quelle del 1876, e conclude negativamente].

Revue des Deux Mondes (Paris).

C. Bellaigue, *Beethoven et ses neufs symphonies* [Analisi del libro di G. Grove di cui parlammo a suo tempo in questa *Rivista*].

Revue Hebdomadaire (Paris).

26 juin. — P. Dukas, *A propos d'une reprise (Les Huguenots).*

10 juillet. — P. Dukas, *Plus de lyrique?*

24 juillet. — P. Dukas, *Inventaire.*

7 août. — P. Dukas, *La musique en province.*

Revue Socialiste (Paris).

Janvier. — J. G. Prod'homme, *Concerts Lamoureux, Colonne, etc.*

Août. — Prod'homme, *Le théâtre lyrique municipal* [Tratta dei criteri che debbono guidare questa nuova istituzione].

Digitized by Google

TEDESCHI

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 26-30. — Otto Schmid, *Edvard Hagerup Grieg*. Studio sulla sua vita.

N. 31-32. — Max Puttmann, *Kritik und Kritiker*.

N. 33-35. — Un articolo anonimo risponde a questa domanda: « In quali mani si devono affidare la cura e la conservazione dell'organo »; e finisce col riportare una bella lista di buoni organisti berlinesi, tale da far venire l'acquolina in bocca.

N. 36-38. — Rob. Müsiol intraprende una serie d'articoli interessantissimi sulla ballata del *Re di Tule*, e delle varie interpretazioni musicali che essa ebbe.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Luglio. — *Wagner and Roeckel*. L'articolista se la prende con Mr. Houston Stewart Chamberlain, che ha scritto la prefazione alla raccolta delle lettere di R. Wagner ad Augusto Roeckel, e gli rimprovera la sua poca veridicità storica nel rappresentare la figura di quest'ultimo, che fu probabilmente la più forte personalità in cui Wagner s'avvenne. È un articolo pieno d'interesse. — Franklin Peterson, in un articolo intitolato *Alla Breve*, discute intorno ai varî segni grafici che denotano tale misura di tempo, e vuole che i compositori s'intendano sul suo significato e la sua segnatura esatta. — *Reviews of New Music and New Editions*. — *Our letter from the Opera*; informazioni sulla stagione teatrale di Londra. — *Concerts*. — *Musical Notes*. — Musica.

Agosto. — *Prehistoric Music, a lecture delivered by professor Boremall before the members of the Society of antediluvian art, July, 2897*. Edward A. Baughan immagina il sunto di una conferenza da tenersi fra mille anni, nella quale si descriverà lo stato della musica nel 1897. — *Why is modern art poor?* L'articolista opina che la povertà dell'arte moderna sia causata dall'ambiente artificiale, chiuso alle bellezze naturali, delle nostre grandi città. — *The condition of ideal manhood*. Contiene osservazioni giudiziose di J. S. S. sopra un recente libro di D. Irvine, che tratta dell'*Anello* di Wagner. — *The Beethoven Pianoforte Sonatas* by D. C. Reinecke. — *Reviews of New Music and New Editions*. — *Our letter from the opera: Italianophile* riferisce intorno alla stagione teatrale di Londra. — *Concerts*. — *Musical Notes*. — Musica.

Settembre. — Edward A. Baughan discute intorno agli elementi poetici e musicali del dramma di Wagner, nel suo articolo che egli intitola *Is music-drama a failure?* — *Alexander Wheelock Tayer*. Cenni biografici di J. S. S. — *Musical extravagance*. Franklin Peterson addita gli abusi di certi interpretatori di musica classica. — *The municipal band*. L'articolista propugna l'idea d'instituire a Londra una banda musicale mantenuta da amatori di musica, come a Pittsburg, negli Stati Uniti d'America. — J. S. S. offre un'interessante descrizione del *Tannhäuser*, opera romantica di Carlo Amadeo Mangold, rappresentata a Darmstadt nel 1846. — *Reviews of New Music and New Editions*. — *Musical Notes*. — Musica.

Digitized by Google

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Luglio. — *Glimpses of music in Telugu Land* è il titolo di uno scritto su la pratica musicale nel Sud dell'India. — *Rubato playing*. Edward Baxter Perry discorre d'interpretazioni musicali. — Uno studio importante di scienza dell'arte è *The forms spontaneously assumed by folk-songs* di John Comfort Fillmore. — *Hans Bülow at Weimar* di Egbert Swayne. — *Interview with Miss Ella Russel*. — Horace Clark, Jr. espone buone idee sul significato di parecchi stili pianistici tedeschi. — *A characteristic Chopin group* di Marie Benedict. Ripete cose note. — *A pilgrimage to Beethoven*. Traduzione inglese del noto scritto di Wagner. — In *Music and aesthetic theory* Henry Davies continua a trattare l'importante argomento, richiamando e combattendo le teorie di Darwin, Spencer, Gran Allen, Ribot, Helmholtz. Il genio è accidentale nell'origine. È l'anima dell'uomo che lavora le qualità sortite da natura. — *Editorial bric-a-brac*. — *Noteworthy personalities* (americane). — Sul *Rondò capriccioso* di Mendelssohn Emil Liebling ha alcune note interessanti. — *Things here and there*.

Agosto. — *Upper partials, or musical overtones*. Studio sulla produzione dei suoni derivati da note speciali. — John van Cleve, in *Modes and limits of musical expression*, tratta della significazione possibile della musica in varie opere di grandi maestri. — *A lone hand*, novella di Edward Baxter Perry. — A. Pougin, seguitando il tema della nuova scuola russa, discorre specialmente di Balakirew e di Borodine. — *Concerning music-study in Berlin*. Lynwood Winn passa in rivista ciò che Berlino offre di speciale in fatto di musicisti insegnanti. — Henry M. Davies conclude il suo studio intitolato: *Music and aesthetic theory*. Un valido metodo di estetica dev'essere psicologico, logico e metafisico. — *John Barrington, Jr*. Sèguito di un racconto di E. Louis Atherton. — *Editorial bric-a-brac*. — *Things here and there*.

Settembre. — *Music in Finland*. Anna Cox Stephens discorre dello sviluppo musicale in Finlandia e dell'opera dei maestri finlandesi. — In *Brahms and the classical tradition* (dalla *Contemporary Review*) W. H. Hadow nota i rapporti che l'arte di Brahms contrae coi musicisti classici tedeschi. — *A German melody*, racconto di George L. Chandler. — M. Kufferath, « *Fervaal* » *by V. D'Indy*. — *Noteworthy Personalities*. — *The genius of Franz Schubert*. Osservazioni sopra alcune caratteristiche della musica di Schubert (W. S. B. Mathews). — *Symphony and symphonic poem*. Maurice Aronson investiga le cause del graduale abbandono della sinfonia. — *Editorial bric-a-brac*. — *Things here and there*. — *The prosper use of music in the schoolroom* di Frederic H. Ripley.

The Musical Times (Londra).

Luglio. — *Sir George Clement Martin*. Cenni biografici di questo eminente organista di S. Paolo a Londra. — Joseph Bennet continua la serie dei suoi interessanti articoli sulla *Victorian Music* (Opera, II). — Per gli eruditi: *From my study*. — *The art of applause*. Articolo giudizioso in cui si deplora la clamorosa ed impropria maniera di applaudire moderna durante le esecuzioni musicali. — *Kashkine's recollections of Tschaïkowsky*, traduzione di J. S. Note in-

Digitized by Google

teressanti sulla vita e le opere di Tschaïkowsky. — *Facts, Rumours, and remarks.* — *An important copyright question* (Novello and Co.). — *Concerts.* — *Reviews.* — Musica.

Agosto. — *Sir Frederick Bridge.* Cenni biografici del distinto organista dell'Abbazia di Westminster. — J. S. S., in *Handel and his librettist,* espone osservazioni storiche e bibliografiche sull'opera di Thomas Morell, che fu l'autore di gran parte dei libretti musicati da Händel. — *From my study.* Rubrica sempre interessante. — *New lights upon old tunes.* Ricerche storiche intorno all'aria inglese: *The Campbells are coming.* — *Pastimes for musicians.* — *Festivals.* — *Concerts.* — *Reviews.* — Musica.

Settembre. — *Dr Edward John Hopkins.* Schizzi biografici dell'illustre organista della Temple Church di Londra. — *From my study.* — *Analytical Programmes.* Note sul carattere della critica musicale inglese nel secolo scorso, in ispecie di quella di J. F. Reichardt (1752-1814). — Joseph Bennet, nella *Victorian Music,* discorre della musica orchestrale. — *Illustrious amateurs.* Vi si discorre di uomini eminenti che si dilettarono di musica. — *Festivals.* — *Concerts.* — *Reviews.* — Musica.

The Musician, a monthly publication devoted to the educational interests of music (Filadelfia).

Luglio. — Tra un numero considerevole di articoli minori si distinguono: *A full report of the M. T. N. A. Convention; The old piano, a Quaint story,* by Peter Roblens; *Music as University study,* by Dr Benj. C. Blodgett; *At my music shelves,* by Jaroslaw De Zielinski; *Voice culture and singing,* by Frank Herbert Tubbs.

Agosto. — *Piano touch,* by Herve D. Wilkins; *Some hintr on scale practice* by Wilson G. Smith; *An educational Concert list,* Jaroslaw de Zielinski; *Development of personal power,* by Thos Tapper; *Musical Journalism,* sono tra i migliori articoli.

The Strand, Musical Magazine (Londra).

A concert at the Tuileries. Interessante novella tradotta dal francese da Ellen Leahy. — *Dr George Grove.* Cenni sulla vita e l'opera dell'eminente musicologo. — *Mr. Stedman and his choirs.* — *Hans von Bülow. A short Biography,* di Constance Bache. — Musica.

Digitized by Google

NOTIZIE

—

Opere nuove e Concerti.

*** Il sig. Arnold Dolmetsch ha dato a Londra un concerto, il cui programma comprendeva una *Pavana* di Thomas Tomkins, composta nel 1600, per chitarra, viola e clavicembalo, due pezzi per virginale suonati su un istrumento italiano del 1500, una *Sonata* di Scarlatti e una *Toccata* di J. S. Bach per clavicembalo, una *Sonata,* per viola d'amore dell'Ariesti (1720), *Preludi*, *Sarabanda* e *Giga* di Marais (1696) per viola di gamba. Un frammento d'un pezzo di Rameau intitolato *Due Tamburini* (1742) terminava il concerto. Una giovane cantante fece poi intendere parecchie *Melodie* inglesi del XVIII secolo, accompagnate dal liuto e, fra gli altri pezzi, un *Madrigale* d'Henry Purcell (1670).

*** A proposito delle voci corse sul signor Lamoureux, che sta per abbandonare la direzione dei suoi concerti, il *Temps* riporta una sua lettera indirizzata al signor Aderer che qui riproduciamo:

« Sta il fatto che ho annunziato recentemente agli artisti dell'orchestra dei miei concerti che desiderava riprendere la mia libertà, per consacrarmi alla realizzazione di un progetto di teatro, al quale penso da lungo tempo.

« Questo teatro non sarà nè wagneriano, nè rossiniano; sarà semplicemente al servizio dell'arte, senza distinzione di scuola. Per ora non posso aggiungere di più.

« Quanto ai concerti, fondati nel 1881 e sovvenzionati dallo Stato, il mio ritiro non implica la loro cessazione, qualora gli artisti della mia orchestra vogliano continuare con un nuovo direttore o addivenire a una nuova combinazione.

« Ad ogni modo una determinazione definitiva in proposito non sarà presa che nel corso di questo mese. « CHARLES LAMOUREUX ».

*** La Società dei concerti Colonne intende dare ai suoi concerti un'estensione considerevole. Oltre ai concerti della domenica, consacrati in modo speciale alle grandi composizioni con orchestra, *soli* e cori, dei quali il primo avrà luogo, nella vasta sala dello Châtelet, domenica 17 ottobre, il signor Colonne darà, a partire da giovedì 4 novembre, nella graziosa sala del Nouveau-Théâtre, mattinate così

Digitized by Google

dette del giovedì, le quali avranno principio alle 3 pomeridiane ed in cui si sentiranno le composizioni dei celebri maestri e quelle di giovani compositori francesi, composizioni di minori dimensioni e più adatte ad un ambiente ristretto. I programmi di queste audizioni, che saranno in qualche modo un *corso di storia della musica*, comprenderanno composizioni di tutti i tempi, di tutte le scuole e di tutti i paesi. Vi si eseguiranno *Sinfonie*, *Quartetti*, *Concerti*, *Cantate*, composizioni religiose ed anche melodie per pianoforte. I nomi di Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Schubert, Brahms, Palestrina, Marcello, Pergolese, Cherubini, Spontini, quelli di Rameau, Lesueur, Méhul, ecc., riappariranno sui programmi, dai quali da sì lungo tempo sono sì ingiustamente banditi. I virtuosi più celebri: Diémer, Pugno, Sarasate, Ysaye, i cantanti Engel, Verguet, Auguez, Cazeneuve, le signore Kutscherra, Auguez de Montalant, Pregi, ecc., prenderanno parte a queste solennità artistiche.

Era indispensabile, dato il carattere particolare di questi concerti, di rendere facile l'accesso mediante la modicità dei prezzi. Il signor Colonne lo ha compreso e ha creato per queste audizioni un abbonamento speciale a prezzi ridotti. Vi saranno poi abbonamenti *misti*, che comprenderanno i concerti del Châtelet e quelli del Nouveau-Théâtre.

*** L'Orchestra Filarmonica di Berlino, diretta dal signor Nigisch, si propone di fare nella primavera prossima una *tournée* di concerti in Italia.

*** A Bruxelles alla fine dello scorso giugno, celebrandosi il compimento dei restauri delle case cooperative che formano l'inquadramento della gran piazza di quella città, fu apprestata una festa musicale di gusto arcaico al palazzo municipale. Un ottetto vocale eseguì canzoni militari del XVI secolo, armonizzate dal Gevaert, opere di Orlando di Lasso, e delle arie di danza, dette *Cramignons*, del liegese. Inoltre un corpo di ballo eseguì il balletto di Rameau: *Castore e Polluce*.

*** Dal *Ménestrel* ricaviamo che Camillo Saint-Saëns, con la collaborazione di Louis Gallet, lavora attorno ad una gran composizione lirica che abbraccierà la storia del sec. XIX, e che verrà eseguita all'esposizione universale del 1900. Intanto, e secondo lo stesso giornale, sta lavorando alla composizione di una gran scena intitolata: Cleopatra a Roma.

*** Al grande festival scandinavo tenuto a Stoccolma lo scorso luglio, l'arte musicale svedo-norvegese potè mostrarsi nel suo grande sviluppo e risveglio acquistato specialmente in quest'ultimo quarto del secolo, sia nell'originalità e fecondità dei compositori, sia nello studio e nella valentia degli esecutori, sì vocali che strumentali. E così da un'orchestra ottima di 130 artisti e da masse corali di 655 voci, si eseguirono, oltre a canti popolari, opere in tutti i generi principali, di eccellenti compositori, fra cui basterà ricordare l'Hallen, il Norman, lo Svendaen, il Grieg, Niel Gade, il Sineding ed altri.

*** In occasione del viaggio del Presidente della Repubblica francese in Savoia e nel Delfinato, nell'antico e grandioso anfiteatro d'Orange si eseguirono il 2 ed il 3 agosto *Le Erinni* di Leconte de Lisle e l'*Antigone* di Sofocle. Nell'intermezzo della prima tragedia l'orchestra Colonne eseguì una sinfonia di Massenet, *La Troyenne*, che dovette essere *bissata* all'unanime richiesta di una folla di circa 12,000 spettatori.

Digitized by Google

*** A Dresda s'è costituito un comitato per far eseguire nel 1900 un oratorio che sta componendo Felice Draescke, dal titolo: *Gesù Cristo.*

*** Carlo Goldmark ha terminato una nuova opera: *La Prigioniera di Guerra.* il cui argomento è tratto dall'Iliade.

Concorsi.

*** *R. Accademia di Santa Cecilia* (anno CCCXIII).

Avviso. — 1. La R. Accademia di Santa Cecilia in Roma apre due concorsi come appresso:

I. *Ouverture* o *Preludio Sinfonico* per orchestra.

II. *Quartetto per due violini, viola e violoncello,* in quattro tempi.

2. Il primo concorso è riservato a coloro, che in qualsiasi tempo riportarono la licenza della Scuola di composizione del Liceo musicale della R. Accademia.

3. Il secondo concorso è nazionale.

4. Al vincitore di ciascun concorso sarà assegnata *una medaglia d'argento.*

5. La composizione premiata al primo concorso sarà eseguita nella serie dei concerti che l'Accademia darà nel 1898.

6. La composizione premiata al secondo concorso sarà eseguita nella solenne tornata del 22 novembre 1898.

7. Le composizioni dovranno essere scritte in partitura e recapitate franche da ogni spesa alla Segreteria della R. Accademia impreteribilmente prima delle ore 12 del dì 31 dicembre 1897 pel primo concorso; e del dì 31 marzo 1898 pel secondo concorso.

8. Della *Ouverture* o *Preludio Sinfonico* dovrà anche esser inviata la riduzione per pianoforte; del *Quartetto,* le parti staccate.

9. Non saranno accettate ai concorsi composizioni edite o già eseguite.

10. La Segreteria rilascierà ricevuta delle composizioni presentate ai concorsi.

11. Un Giurì, nominato dal Consiglio Direttivo della R. Accademia, giudicherà dei concorsi con verdetto inappellabile.

12. Il risultato dei concorsi sarà fatto noto a mezzo della stampa; i processi verbali contenenti i giudizî saranno ostensibili agli interessati presso la Segreteria Accademica.

13. Le composizioni non dovranno portare il nome dell'autore, ma saranno distinte da un'epigrafe, ripetuta sulla busta di una lettera chiusa, entro cui dovranno essere registrati il nome, il cognome, il luogo di nascita e quello di residenza del concorrente, col relativo indirizzo. Unito alle composizioni, dovrà essere inviato un recapito per le eventuali comunicazioni.

14. Saranno soltanto aperte le buste relative alle composizioni premiate: le altre, risoluti i concorsi, saranno restituite chiuse, insieme alle corrispondenti composizioni, a chi riporterà la ricevuta di consegna, di cui al § 15.

15. La R. Accademia non risponde della conservazione delle composizioni, che non fossero state ritirate dentro un mese dalla pubblicazione del risultato dei concorsi: spirato un anno da quella data, le domande di restituzione saranno respinte.

Digitized by Google

16. La R. Accademia porrà fuori concorso quelle composizioni nelle quali le condizioni tutte del presente programma non fossero state rigorosamente osservate.

17. Le composizioni premiate rimarranno nell'Archivio della R. Accademia, la quale, rilasciando agli autori intero il diritto di artistica proprietà, si riserva la facoltà di farle eseguire nei trattenimenti musicali da lei ordinati.

Dalla residenza Accademica, Roma, Via de' Greci, 18, questo dì 27 giugno 1897.

Il Segretario — *Il Presidente*

ALESSANDRO PARISOTTI. — E. DI SAN MARTINO.

*** *Società S. Gregorio Magno dei maestri e degli esecutori di musica sacra in Roma,* Via Giulia, 163.

AVVISO DI CONCORSO. — È aperto fra i componenti questa Società un concorso per una *Messa* a quattro parti (Soprano, Contralto, Tenore e Basso) con accompagnamento d'organo, di stile severo ed informata alle prescrizioni della S. Congregazione dei Riti.

La Giurìa esaminatrice verrà nominata dal Consiglio.

La *Messa* prescelta sarà eseguita nella solenne commemorazione del Patrono spirituale della Società, il 12 marzo 1898, ed otterrà un premio consistente in una *Medaglia d'argento e Diploma.*

È in facoltà della Giurìa di assegnare una *Menzione onorevole* a quel lavoro che sarà classificato immediatamente dopo la *Messa* premiata.

Questa rimarrà di proprietà dell'autore; la Società però, oltre al conservarne copia in archivio, si riserva di farla eseguire nuovamente in ogni altra qualsiasi occasione.

Le partiture dovranno essere consegnate alla Segreteria della Società sino ai 15 gennaio 1898; giorno in cui sarà definitivamente chiuso il concorso.

Esse non dovranno recare alcun segno che ne possa far riconoscere l'autore, ma saranno distinte da un motto ripetuto su di una busta suggellata contenente il nome ed il cognome del compositore.

La Segreteria della Società è aperta tutti i martedì e i venerdì dalle ore 19 alle ore 20.

Alla consegna di ciascun lavoro sarà rilasciata apposita ricevuta che varrà a ritirarlo dopo pubblicato il risultato del concorso.

Roma, 1 settembre 1897. — *Per il Presidente*

Il Segretario ALBERTO CAMETTI. — FILIPPO CAPOCCI.

*** La Società della Casa di Beethoven, a Bonn, offre tre premi di 2,000 marchi cadauno per tre composizioni di musica da camera, di cui una esclusivamente per istrumenti a corde, una per istrumenti a corde e pianoforte e una per istrumenti a fiato e a corde. I compositori concorrenti debbono essere nati prima del 1876.

*** Il risultato del concorso per il gran premio di Roma nel 1897, indetto a Parigi, è il seguente:

Primo gran premio: signor Max d'Ollone, allievo del signor Lenepveu.

Secondo gran premio: signor Croce Spinelli, allievo del signor Lenepveu, e signor Schmitt, allievo del signor Gabriel Fauré.

Il soggetto della cantata era una gran scena lirica del signor Charles Morel: *Frédégonde.*

Digitized by Google

Wagneriana.

*** Il Museo Riccardo Wagner, ad Eisenach, si è arricchito di parecchi oggetti che si trovavano a Vienna presso il signor Nicolas Osterlein suo fondatore. Questi oggetti sono il vecchio pianino che ha servito al maestro, quando ricevette lezioni da Teodoro Weinling, *cantor* alle Scuole S. Tommaso di Lipsia, e in tale qualità, successore di J. S. Bach; lo spartito autografo di *Rienzi* e l'autografo del mandato d'arresto, spiccato contro Wagner a Dresda nel 1848, quando il direttore d'orchestra del teatro Reale fu considerato, secondo l'espressione del Tribunale di Dresda, « individuo pericoloso dal punto di vista politico ».

Nuove Pubblicazioni.

*** Il signor O. Berggruen annunzia nel *Ménestrel* che l'Accademia delle Scienze di Vienna ha intrapreso la pubblicazione di un *Catalogo* di tutti i manoscritti che si trovano nella Biblioteca Imperiale. La prima parte di questo *Catalogo* contiene la descrizione di autografi e manoscritti musicali in numero di 2000 (15.501 — 17.500). Dopo la pubblicazione della seconda parte, alla quale si attende con attività e che deve apparire nel 1898, i musicografi potranno farsi un'idea netta della ricchezza della Biblioteca Imperiale per quello che concerne la musica. Questa Biblioteca contiene, fra le molte rarità, la preziosa collezione particolare dell'imperatore Leopoldo I, che fu un dilettante e un compositore di fama, quella dei numerosi conventi che Giuseppe II ha secolarizzato e gli archivi della Cappella Imperiale fondata sotto l'imperatore Massimiliano I, genero di Carlo il Temerario e che fu sempre diretta da musicisti eminenti. Vi si trovano quindi opere di Jacobus Clemens, maestro di cappella di Carlo V e dei suoi successori immediati. Sotto gli imperatori Leopoldo I, Giuseppe I e Carlo II, l'opera fioriva alla Corte di Vienna e più di 800 opere furono rappresentate nell'epoca indicata. Tutti questi spartiti sono conservati nella Biblioteca e offrono elementi indispensabili per la storia dell'opera nel XVII e XVIII secolo. Antonio Caldara (1670-1736) e Joseph Fux (1670-1736) erano *Kapellmeister* alla Cappella Imperiale e hanno lasciato a Vienna, oltre alle loro opere drammatiche, molte composizioni liturgiche che la Biblioteca ha conservato. Vi si trovano anche opere di compositori che non sono stati in rapporto colla Cappella Imperiale, quali Roland de Lassus, Palestrina, Hasse, Pergolese, Jomelli e altri. Mozart, Gluck, Joseph e Michel Haydn vi sono pure abbastanza bene rappresentati; Bach e Beethoven assai modestamente e Schubert manca quasi totalmente. Bruckner ha legato tutti i suoi autografi alla Biblioteca Imperiale.

Il *Catalogo*, redatto dal dottor Joseph Mantuani, un musicografo ben noto, è assai completo e coscienzioso; l'indice dei nomi che vi è aggiunto rende sopratutto molto servigio.

Varie.

*** La biblioteca del noto musicologo Riccardo Pohl fu acquistata dalla città di Baden-Baden per unirla a quella della città.

*** È presso che terminato il monumento che la città di Parigi porrà a me-

Digitized by Google

moria di A. Thomas. Questo monumento rappresenta il maestro seduto sull'alto di una roccia: ai suoi piedi Ofelia, seminascosta fra i roseti, canta protendendo le braccia cariche di fiori.

*** In occasione della elevazione della Scuola di musica d'Anversa al grado di Conservatorio Reale, si è organizzata per il 12 settembre una grande manifestazione in onore di Peter Benoit, alla quale presero parte tutte le notabilità artistiche del paese.

*** Il Consiglio comunale di Verviers ha votato all'unanimità un sussidio di 10,000 franchi pel monumento di Henri Vieuxtemps. La somma necessaria per l'erezione di questo monumento sarà ben presto completata da sussidî che accorderanno la città di Liegi e il Ministero delle Belle Arti del Belgio.

*** Louis Ganne, il noto compositore di *Phryné*, è stato incaricato dal Ministero dell'Istruzione Pubblica e delle Belle Arti di Francia di una missione alle Indie Inglesi. Si tratta di studiare sul luogo la musica del paese e di trascrivere *Arie* popolari indiane, che saranno eseguite all'Esposizione del 1900 in una riproduzione della via di una vecchia città delle Indie.

*** *Qual'è l'influenza della bicicletta sulla voce.*

La *Chronique médicale* pubblica a questo riguardo l'opinione di un uomo doppiamente competente; noi ci affrettiamo a riprodurla:

« Je suis bien convaincu qu'il se produit chez les bicyclistes en marche une ampliation du thorax qui influe fatalement sur la voix. Cette action est bien plus accusée chez les personnes qui se livrent à ce sport que chez les sujets adonnés aux autres exercices gymnastiques.

« En revanche, les refroidissements du larynx sont à craindre pour les cyclistes, et la bicyclette, usée sans prudence par les chanteurs en temps froid, pourrait devenir dangereuse.

« Sur tous ces points, du reste, on fait plus de suppositions que d'observations exactes.

« JUST LUCAS-CHAMPIONNIÈRE,
« Chirurg. des Hôpitaux ».

*** Augusto Bungert autore di una tetralogia intitolata *l'Odissea*, di cui abbiamo fatto cenno altra volta, ha iniziato una sottoscrizione per azioni di mk. 500 l'una per la costruzione di un teatro che dovrà rappresentare la sua tetralogia.

*** Il signor Lyon, direttore della casa Pleyel, è riuscito a costrurre i timpani cromatici, la cui costruzione fu già tentata, ma senza risultato serio, dalla Casa Sax.

Necrologie.

*** A Villers-sur-Mer, nei primi dello scorso luglio, morì il celebre arpista Felice Godefroid, nell'età di 79 anni.

*** A Trieste, dov'era console generale degli Stati Uniti, morì nell'età di circa 80 anni Alessandro Wheelook Thayer, il meritatamente celebre autore della *Vita di Luigi van Beethoven*, opera che gli costò più anni di fatiche e di ricerche, e che riuscì la biografia più completa del Maestro, di quante finora si siano pubblicate.

Digitized by Google

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Calzado A., *Centenario di Donizetti. 1897. Bergamo.* Conferenza. — Parigi, Chaix.

Coli T., *Decadenza del canto. Cause e rimedi.* Letture. In-8°. — Milano, Lega per la tutela del canto. — L. 1.

De Eisner-Eisenhof A., *Lettere inedite di Gaetano Donizetti a diversi, e lettere di Rossini, Scribe, Dumas, Spontini, Adam, Verdi a G. Donizetti,* raccolte e pubblicate nell'occasione delle feste centenarie. — Bergamo. Istituto italiano di arti grafiche. — L. 3.

Di Marmorito V., *Del concetto e dell'attuazione del melodramma di Riccardo Wagner.* Lettere dirette al maestro Benedetto Mazzarello. In-16°. — Torino. Roux. — L. 1,50.

Fante G., *Alcune osservazioni intorno lo studio dell'arte del canto.* — Pesaro, Giumetti.

Gaetano Donizetti. Numero unico nel primo centenario della sua nascita (1797-1897). Bergamo, 8 aprile 1897. In-fol. — Bergamo. Istituto italiano d'arti grafiche.

Mandelli A., *Le distrazioni di Amilcare Ponchielli.* In-48°. — Cremona. Battistelli. — L. 1.

Mostra Donizettiana. Catalogo del R. Conservatorio di musica di Napoli. — Bergamo. Istituto italiano d'arti grafiche.

Wolzogen (von) H., *« Parsifal » di Riccardo Wagner.* Guida attraverso il poema e la musica, con un'introduzione sulle fonti leggendarie del dramma di Wagner. Traduzione di L. Torchi. In-16°. — Torino. Bocca. — L. 1,50.

FRANCESI

Barthe A., *Quatre-vingt-dix leçons d'harmonie.* Basses et chants d'examen et de concours avec leurs réalisations. — Paris. Leduc. — 2 vol. Frs. 18.

Brenet M., *La musique dans les processions.* — Paris. Bureaux de la Tribune de Saint-Gervais.

Digitized by Google

Chamberlain H. S., *Le drame wagnérien.* In-18 jésus. — Paris. Fischbacher. — Frs. 3,50.

Clément F. et Larousse P., *Dictionnaire des Opéras (Dictionnaire lyrique).* Nouvelle édition revue et mise à jour par A. Pougin. In-8°. — Paris. Larousse. — Frs. 20.

Expert H., *Les maîtres musiciens de la Renaissance française.* 5ème fascicule. Trente et une chansons musicales de Claudin (de Sermisy), Consilium, Courtoys, Deslonges, Dulot, Gascongne, Hesdin, Jacotin, Janequin, Lombart, Sohier, Vermont et anonymes. In-4°. — Paris. Leduc. — Frs. 12.

Freson J. G., *Un pélerinage d'art: Bayreuth.* In-16°. — Bruxelles. Weissenbruch. — Frs. 1.

Guillemin A., *Sur la génération de la voix et du timbre.* Avec 96 figures dans le texte. — Paris. Société d'éditions scientifiques. — Frs. 6.

Guyot E., *La boussole de l'harmonie universelle.* Esthétique applicable aux arts des sons, de la couleur et de la forme. In-8° avec 8 planches. — Paris. Fischbacher. — Frs. 4.

Imbert H., *Rembrandt et R. Wagner. Le clair-obscur dans l'art.* In-8°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 1,25.

Mahillon V., *Le matériel sonore des orchestres de symphonie, d'harmonie et de fanfares, ou Vade-mecum du compositeur, suivi d'une échelle acoustique permettant de calculer très facilement la longueur théorique de tous les instruments à vent à un diapason quelconque.* In-8°. — Bruxelles. Mahillon.

Malherbe C., *Catalogue bibliographique de la Section française de l'exposition de Bergame.* In-12°. — Paris. Maretheux.

Oury J., *Les cantiques français.* Étude critique. — Toul. Lemaire.

Rémy M., *Missa solemnis de L. van Beethoven.* Esquisse analytique. — Bruxelles. *Guide musical.* — Frs. 1.

Ruyters A., *La musique et la vie.* — Bruxelles. Lacomblez.

TEDESCHI

Becker A., *Choralbuch, unter Zugrundelegg. des vom königl. Konsistorium der Prov. Schlesien hrsg. Melodienbuches bearb.* Gr. 4°. — Breslau. Korn.

Bergmann A., *Materialen f. den Unterricht in der Harmonielehre.* Die Folgen u. die einfachste Figuration der Accorde, in Beispielen u. Aufgaben dargelegt. Neue Aufl. Gr. 4°. — Leipzig. Merseburger.

Choralbuch zum Gesangbuch f. die Herzogtümer Sachsen-Coburg u. Gotha. Gr. 4°. — Gotha. Tienemann.

Ehrenberg F., *Bei den Festspielen in Bayreuth 1897.* Mit Zeichngn. u. vollständ. Verzeichniss der Mitwirkenden. Gr. 8°. — Strassburg. Heinrich.

Festspiele, Bayreuther, 1897. « Der Ring des Nibelungen » u. « Parsifal » (Scenischer Führer). Gr. 16°. — München. Bruchmann.

Digitized by Google

Fleischer O., *Neumen-Studien.* Abhandlungen üb. mittelalterl. Gesangs-Tonschriften. II Thl. Das alt-christl. Recitativ u. die Entzifferg. der Neumen. Gr. 4°. — Leipzig. Fleischer.

Jahresbericht, 16, der internationalen Stiftung: Mozarteum in Salzburg. 1896. Verf. u. vorgetragen bei dem XVII Mozarttage, am 20. VI. 1897. In-8°. — Salzburg. Kerber.

Kastner E., *Chronologisches Verzeichnis der ersten Aufführungen v. Richard Wagners dramatischen Werken.* Mit Registern, nach Städten u. nach den Werken geordnet. 2 Aufl. Gr. 16°. — Leipzig. Breitkopf.

Katalog der Donizetti-Ausstellung (Ausstellung der für die Centenarfeier in Bergamo bestimmten oesterr. Objecte). Saal IX des K. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie in der Zeit vom 15 bis 25 Mai 1897. In-16°. — Wien. Verlag des Comites.

Kothe B., *Praktische Orgelschule.* Für Präparandenanstalten u. Lehrerseminare bearb. 6 Aufl. Gr. 4°. — Breslau. Goerlich.

Kürschner J., *Das Richard Wagner-Museum in Eisenach.* Gr. 8°. — Eisenach. Kahle.

Mendelssohn A., *Sammlung v. Orgelvorspielen zu den Melodieen des Choralbuchs f. die evangelische Kirche des Grossherzogt. Hessen.* Im Auftrag des grossherzogl. Ober-Konsistoriums zusammengestellt. Gr. 4°. — Darmstadt. Waitz.

Musik-Katalog. Gesammelte Verlags-Kataloge des deutschen Musikalienhandels, zusammengestellt vom Verein der deutschen Musikalienhändler. 1 u 2. Ergänzungs-Bd. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Niederheitmann F., *Cremona. Eine Charakteristik der italien. Geigenbauer u. ihrer Instrumente.* 3 Aufl. m. Bild v. Caspar Tieffenbrucker alias Gasparo Duiffopruggar u. Nachbildgn. v. Geigenzetteln. Gr. 8. — Leipzig. Merseburger.

Reissmann A., *Was wird aus unserer deutschen Musik?* Ein Mahnwort an der Wende des Jahrhunderts f. Alle, die es angeht. Gr. 8°. — Berlin. Driesner.

Riehm W., *Das Harmonium, sein Bau u. seine Behandlung.* 3 Aufl. Mit 14 Fig.-Taf. Gr. 8°. — Berlin. Simon.

Shedlock J., *Die Klavier-Sonate, ihr Ursprung u. ihre Entwickelung.* Aus dem Engl. v. O. Stieglitz. In-8°. — Berlin. Habel.

Thoma's H., *Kostümentwürfe zu R. Wagner's « Ring des Nibelungen ».* Mit e. Einleitg. v. H. Thode (18 Taf. m. 11 S. Text). In folio. — Leipzig. Breitkopf.

Wagner R., *Der « Ring des Nibelungen ».* Text m. den hauptsächlichsten Leitmotiven u. Notenbeispielen hrsg. v. J. Burghold. 4 Hft. In-8°. — Mainz. Schott.

— *« Parsifal ».* Ein Bühnenweihfestspiel. Text m. den hauptsächlichsten Leitmotiven u. Notenbeispielen, hersg. v. J. Burghold. In-8°. — Mainz. Schott.

Digitized by Google

Wild F., *Bayreuth 1897*. Praktisches Handbuch f. Festspielbesucher. Mit 41 Künstler-Porträts u. Landschaftsbildern, sowie m. 2 Plänen u. Eisenbahnkarten. 2 Aufl. In-8°. — Leipzig. Wild.

INGLESI

Bowen A., *The sources and text of R. Wagner's opera « Die Meistersinger v. Nürnberg »*. Gr. 8°. — München. Lüneburg.

British Musical Biography: a Dictionary of Musical Artists, Authors and Composers, born in Britain and its Colonies. — Birmingham. Stratton.

Chamberlain H. S., *R. Wagner*. Translated from the German by G. Ainslie Hight and revised by the author. With photogravures and collotypes, facsimiles and engravings. In-4°. — München. Verlagsanstalt F. Brückmann.

Irvine D., *Wagner's « Ring of the Nibelung », and the conditions of ideal Manhood*. — London. Grevel.

Meyer E., *Position and action in singing*. In-16°. — New-York. Werner.

Pfordten H., *A plain handbook to R. Wagner's « Ring of the Nibelung ». Third day: The dusk of the gods*. From the German by F. Speed. In-12°. — Berlin. Trowitzsch.

Winworth F., *The Epic of Sounds:* an Elementary Interpretation of Wagner's « Nibelungen Ring ». — London. Simpkin.

Wooldridge H., *Early English Harmony from the 10th to the 15th Century*. Illustrated by fac-similes of M. SS. with a translation into modern musical notation. Vol. I. — London. Quaritch.

Digitized by Google

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Artance F., *Prière de Saint Bernard à la Très Sainte Vierge*, pour soprano ou ténor, avec accompagnement d'orgue. Op. 98.

— *Étude chromatique et rationnelle du violon*, spécialement composée pour les violonistes modernes. — Op. 97.

Centola E., *Technic des Violinspiels (La tecnica del Violino)*. Elementarstufe. — Leipzig. Breitkopf et Härtel.

Buoni ed ordinati ci sembrano questi esercizi, intesi a sviluppare, nello studio del violino, la tecnica dell'arco. Sono divisi in tre parti: prima, seconda e terza posizione. Le poche parole di spiegazione necessarie sono in tedesco e in italiano.

Cesi N., *Due pezzi d'album per Pianoforte*. Op. 26: I, *Canzonetta*; II, *Scherzino*. — Palermo. L. Sandron.

La forma dello *Scherzino* è più chiara ed unita; ma la sostanza è molto povera. Nella *Canzonetta* vada per la concezione elementare, ma qualche tratto caratteristico sarebbe stato dicevole.

Cicognani A., *Missa « Benedicta et venerabilis es »* ad duas voces viriles organo comitante. Op. 1. — Ratisbonae, 1897. Sumptibus Frid. Pustet.

Dal punto di vista della sostanza musicale (temi, idee) il valore di questo componimento è assai mediocre. Il resto, in che tutti i lavori di musica sacra rituale s'assomigliano, ci persuade che l'A. sa il conto suo.

Cipolla P., *Due composizioni per pianoforte. Gavotta*. — Palermo. L. Sandron.

Preferiamo il minuetto.

Colapso P., *Due composizioni per pianoforte*. Op. 4: *Valzer brillante*. Op. 5: *Polacca*. — Palermo. L. Sandron.

Nel valzer idee fiacche; nella polacca una serie di luoghi comuni. Chi ci libererà dai formalismi delle polonesi di Chopin?

Digitized by Google

Das Neves C. e De Campos G., *Cancioneiro de musicas populares* para canto e piano. Fasc. 43 a 50. — Porto. C. Campos.

De la Tombelle F., *Ave Maria* pour Soprano Solo et Chœurs, avec accompagnement d'orgue, harpe, violon et violoncelle. — Lyon. F. Janin et ses fils.

Questa composizione manca d'unità di stile; il carattere che vi prevale non è sacro. È un pezzo di musica da sala. L'A. avrebbe buone intenzioni quanto alla fusione degl'istrumenti (nelle voci prende abbagli), ma cade in disattenzioni deplorevoli.

Draeseke F., *Geistliche Gesänge* a capella. Op. 55: *Salvum fac regem*, per coro misto. Op. 56: *Der 93te Psalm* per coro a 6, 4 e 8 voci. Op. 57: *Offertorium* a 4 voci; *Graduale* a 6; *Id.* a 5; *Id.* a 4 v. — Leipzig. Otto Junne.

Nobili componimenti, ricchi di vera sostanza musicale, splendidamente condotti da una felice e robusta mano di contrappuntista. Ecco della musica sacra che non ha rinunciato ad essere musica e musica moderna.

Eibenschütz A., *9 Mélodies.* Canto (𝄞) e pianoforte. – Bruxelles. Schott fr.

È un album di graziose composizioni vocali: *Zuleika, Nuit d'été, A l'étranger, L'abandonnée, Le Rossignol, Feuillets jaunis, Mon secret, Aspiration, Tu n'es plus là.* Il carattere mite e romantico di queste melodie, colpito piacevolmente, lascia perdonar il lor difetto d'originalità. Gli accompagnamenti, specie nella parte della mano sinistra, peccano di somiglianza.

— *Suite en forme de Sonate* pour Violon et Piano. Op. 11. — Bruxelles. Schott frères.

Non potrei dire assolutamente un gran bene di una composizione, che alla finezza ed all'eleganza della forma non fa che corrisponda un'ispirazione melodica nuova ed importante. Ma il trattar la forma della sonata con simile sicurezza, slancio e distinzione, è già qualche cosa che attrae la stima del conoscitore.

Fibich Zdenko, Op. 6: *Othello.* Symphonische Dichtung für grosses Orchester. Für Piano zu 4 Händen eingerichtet von J. Koráb. — Prag. Fr. A. Urbánek.

Non è un lavoro all'altezza del soggetto, nè pel contenuto nè per la forma. Però la chiarezza dei temi e una notevole vivacità ritmica lo rendono in molti punti interessante.

— Op. 49: *Toman und die Waldfee.* Symphonische Dichtung für grosses Orchester. Für Piano zu 4 Händen eingerichtet von Agnes Schulz. — Prag. Fr. A. Urbánek.

Bisognerebbe avere delle idee musicali più ardite e immaginose, una tavolozza più ricca, per poter convincere che simili composizioni siano veramente riuscite.

— Op. 41: *Nálady doimy a upominky. Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen.* Kleine Stücke für Fortepiano zu 2 Händen. Heft I. — Prag. Fr. A. Urbánek.

È un album di 43 pezzi per Pianoforte, in complesso graziosi ed armonizzati con cura.

Digitized by Google

Fielitz von A., *Praeludien* für Pianoforte zu 2 Händen. Op. 61. — Leipzig. Breitkopf et Härtel.

Questi sei preludi, interessanti ed originali, dovrebbero richiamare l'attenzione dei cultori di musica che hanno buon gusto ed amano le composizioni chiare e melodiche.

Gastoldi G., *La premiazione.* Coro per giovinette ad una o due voci. — Palermo. L. Sandron.

È meglio fortificarsi prima nello studio dell'armonia, poi scrivere qualche coserella.

Hillier L., *Due pezzi per Violino* con accompagnamento di Pianoforte. — Bruxelles. Schott frères.

Di questi due pezzi, il primo, *Malinconia*, è privo d'interesse, non offrendo che un sèguito di luoghi comuni; il secondo, *Valse lente*, piace per l'eleganza della melodia, che in parecchi punti però male nasconde l'assenza di vere idee; nell'armonizzazione si nota qualche incertezza. In complesso la composizione riesce simpatica.

— *Deux morceaux pour Violon* avec accompagnement de Piano. II. *Fable.* — Bruxelles. Schott frères.

È una composizione ben semplice, ma graziosa.

Klengel J., Op. 24: *Serenade in* F *dur* (*Fa*) für Streichorchester. — Leipzig und Brüssel. Breitkopf et Härtel.

È un lavoro che deve il suo effetto brillante e sicuro alla conoscenza perfetta con cui sono trattati gli strumenti ad arco pei quali è scritto, cioè Violino 1° e 2°, Viola, Violoncello e Contrabbasso. È diviso in quattro tempi. I movimenti vivaci sono i migliori.

Marc, *Antwerpia.* Morceau caractéristique pour Piano. — Gand. M° G. Beyer.

Mauro A., *Corso completo di Scale* per Pf. Parte I. — Palermo. L. Sandron.

Pistorelli L., *Che mi fa.* Romanza per canto e pianoforte. Versi di A. Reyd. — Bologna. A. Tedeschi.

— *Sogni d'amore.* Versi di Geiben. — Bologna. A. Tedeschi.

Potjes E., *Mélodies Tziganes* pour Piano. Op. 30. — Bruxelles. J. B. Katto.

L'A., combinando delle melodie che hanno il fascino della rude schiettezza, e caricando il colorito caratteristico e pieno di contrasti della musica zingaresca, è riuscito a dare un pezzo per pianoforte di sicuro effetto, per quanto alle volte un po' banale.

Scharwenka Ph., *Trio in Cis moll.* Op. 100 (Klavier, Violine u. Violoncell). — Leipzig. Breitkopf et Härtel.

Interessante lavoro in tre tempi, melodico e pieno di anima in ogni sua parte. La forma ne è attraente e vivace, pur rispettando le leggi del classicismo. Ori-

Digitized by Google

ginale e moderno senza astruserie, sicuro nella condotta, alieno da ogni effetto che non sia puramente artistico, lo Scharwenka ci ha dato una composizione degna della stima dei musicisti.

Scharwenka X., Op. 76: *Polnische Rapsodie* für das Pianoforte. — Leipzig. Breitkopf et Härtel.

Composizione brillante; buona la fattura, assai vita di idee caratteristiche, molto effetto.

Smetana B., *Sárka*. Poème symphonique. Pour Piano concertant à 2 mains, par H. de Kàan. — Prague. Fr. A. Urbánek.

È l'opera di un musicista sufficientemente erudito, ma poco al corrente dei mezzi d'efficacia moderni. Bisognerebbe forse rivedere sì la partitura che la riduzione per pianoforte allo scopo di modificare o distribuire diversamente certi tratti d'armonie poco chiari.

Stancampiano G., *Maggio fiorito*. Serenata per Canto e Pianoforte. — Palermo. L. Sandron.

È troppo ripetuto il tema principale. Alla banalità dell'accompagnamento non si rimedia, alle lacune d'armonizzazione sì, ma poi rimane il poco buon effetto di una musica, che non tiene nel dovuto rispetto le parole e i loro accenti.

Tebaldini G., *Quatre Motets* (couronnés par la Schola cantorum de Paris) à quatre voix mixtes. Op. 17. — Lyon. F. Janin et ses fils.

Nel primo di questi componimenti sono alcune mende di stile, espressioni poco castigate, nè si possono approvare le troppo frequenti modificazioni del tempo e le corone. Negli altri l'uso del contrappunto e dell'armonia è pensatamente riuscito, dal punto di vista chiesastico, e rivela uno studio diligente. Ma se questo materiale non vivifica l'alito della modernità, l'idea fervida e nuova, anche la composizione rimane fredda. Il Tebaldini cerchi questa fusione, che deve rendere alla musica sacra la sua impronta solenne, il suo carattere, la sua bellezza d'arte.

Vastersavendts A., *Tarantelle* pour Piano à 4 mains. Op. 15. — Bruxelles. J. B. Katto.

Un poco prolissa; senza cercare novità di figurazioni ritmiche si cade, in questo caso, in luoghi comuni che sarebbe opportuno evitare.

Weingartner F., Op. 20: *König Lear*. Symphonische Dichtung für grosses Orchester. Bearbeitung für Pianoforte zu 4 Händen von Otto Singer. — Leipzig. Breitkopf et Härtel.

È una forte concezione musicale. Come quasi sempre in questo genere di lavori, la vena melodica non produce tanto, quanto sfoggia invece in effetti il colorista. Ma l'importanza dell'opera d'arte c'è, la poesia è sentita, nell'ambiente de' suoni ogni tratto ce la descrive altissima. È un vivo desiderio dell'audizione orchestrale che si prova leggendo questa riduzione chiara ed efficace.

Digitized by Google

Autori antichi.

Responsorio di Santa Margherita da Cortona. Trascritto in notazione moderna con accompag. d'organo da A. Montanelli. — Firenze. Genesio Venturini.

La musique Gantoise au XVIII° siècle. Morceaux choisis publiés par Paul Bergmans. — Gand. M° Beyer.

Contiene: *Marche des Patriotes de Gand.* — Trois pièces pour clavecin par P. J. Le Blan (1752) [*Gavotte, Vivace, La Badine*]. — *Six contredanses* par Robert Daubat de Saint Flour (1757). — *Les Cris de rue de Gand en 1752* (a 3 voci).

Raccolta non del tutto priva d'interesse; specialmente l'ultima composizione, dal punto di vista storico, è importante.

Opere teatrali.

Tinel E., *Sainte Godelive.* — Leipzig. Breitkopf et Härtel. — Frs. 20.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

Digitized by Google

Digitized by Google

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

Albicini P. F., Mozart, 159.
Annuaire du Conservatoire de Bruxelles, 557.
Annuario della R. Accademia di S. Cecilia, 556.
Augé C., Le livre de musique, 361.
Bagatella A., Regeln zur Verfertigung von Violinen, 759.
Banister H. C., Helpful papers for harmony students, 362.
Baudoin La Londre, Annuaire de la musique pour 1897, 557.
Bäumker W., Liederbuch, 156.
Bernardi G. G., Armonia, 164.
Binet et *Courtier*, Influence de la musique sur la respiration, 369.
Böhme F. M., Volksthümliche Lieder, 191.
Bossi E., Trio en Re mineur, 186.
Bottazzo e *Ravanello*, L'organista in chiesa, 182.
Bottermund W., Die Singstimme und ihre Krankhaften, 179.
Brückner M., Dekorationsentwürfe zur Aufführung Wagner's Ring, 384.
Brunetière F., La renaissance de l'Idéalisme, 162.
Bulow H., Briefe und Schriften, 156.
Calzado, Donizetti e l'opera italiana in Spagna, 744.
Cameroni A., Musica e dramma, 347.
Camiolo A., Riepilogo dell'opera: Il ritmo vibratorio, 366.
Chamberlain H. S., Die ersten 20 Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele, 195.
Chansons italiennes de la fin du XVI siècle, 373.
Clarke J. H., The study of the orchestra, 365.
Closson E., La musique et les arts plastiques, 351.
Colombani A., Le nove sinfonie di Beethoven, 345.
Consolo F., Cenni sull'origine e sul progresso della musica liturgica, 542.
Cordero J. N., Examen de los accordes de transformacion tonal, 362.
— Origen del sistema diatónico, 168.
Cursch-Bühren, Kleine Compositionslehre, 166.
D'Acosta P., Essai de philologie musicale, 361.
Dauriac L., La psychologie dans l'opéra français, 749.
De Barbieri C., Sul melodramma, 158.
De Soria H., Histoire pittoresque de la danse, 546.
Erlanger C., Kermaria, 376.
Expert H., Les maîtres musiciens, 187, 381.
Ferrara C., La musica dei vanniaturi o gridatori di piazza, 392.
Ferretti J., Sulla storia della poesia melodrammatica, 153.
Fervaal devant la presse, 749.
Festschrift zur Jubelfeier der firma Roeder, 157.
Fleming J. M., Old Violins and their makers, 363.
Fleury A., Le rythme grégorien est-il mesuré? 153.
Friedländer M., Opern-Statistik der deutschen Bühnen, 201.
Frimmel T.-J., Danhauser und Beethoven, 157.

Digitized by Google

Gaetano Donizetti, Numero unico, 745.
Galli A., Strumenti e strumentazione, 758.
George M., Nouveau traité de composition, 355.
Giacomelli G., Della musica in Sardegna, 540.
Glasenapp C. F., Das Leben R. Wagners, 197.
Gleitz K., Künstlers Erdenwallen, 195.
Goldschmidt H., Handbuch der deutschen Gesangpädagogik, 753.
Griveau M., Une nouvelle définition de l'œuvre d'art, 161.
Haberl F. X., Magister Choralis, 183.
Hanslick E., Aus dem Concert-Saal, 350.
Hébert M., Das religiose Gefühl im Werke R. Wagners, 382.
Heintz A., Der fliegende Holländer, 199.
Hennig C. R., Die Aesthetik der Tonkunst, 352.
Hermann R., Berliner Musik-Kritiker-Spiegel, 159.
Hesselgren F., De la gamme musicale, 548.
Hiller F., Uebungen zur Harmonie, 758.
Hilpert B., Die Besteuerung musikalischer Aufführungen, 199.
Hipkins A. J., A description and history of the Pianoforte, 168.
Holzborn M., Anleitung zum Gesang fur weibliche Stimme, 554.
Honnoré L., Aude et Roland, 374.
Iffert A., Allgemeine Gesangschule, 756.
Jadassohn S., Schlüssel zu den Aufgaben der Harmonie, 106.
Jaehn H., Vorlesungen über den Bau und die Funktion etc., 760.
Jaell M., Le mécanisme du toucher, 367.
Jahrbuch der Musik-bibliothek Peters für 1896, 394.
Jarro, Attori, cantanti, concertisti, acrobati, 157.
Josset A., Les triomphes de J. d'Arc, 188.
Kalkbrenner A., Die Königlich preussischen Armee-Märsche, 762.
Kastner E., Briefe von R. Wagner, 386.
Ketzereien aus dem Bayreuthen Heiligtum, 385.
Kewitsch T., Wiederholungs-Buch des musikteoretischen Lernstoffes, 547.
Konzert-Handbuch Breitkopf, 394, 763.
Kufferath M., Les abus de la société des auteurs, 556.
La Mara, Briefe an F. Liszt, 154.
Lavignac A., Le voyage artistique à Bayreuth, 555.
Lebrun P., La fiancée d'Abydos, 552.
Leonesi L., La decadenza dell' arte del canto, 753.
Leroux X., Les Perses, 370.
— Vénus et Adonis, 382.
Lewis J. H., The Elements of Music, 167.
Locher C., Erklärung der Orgel-Register, 758.
Luning O., Franz Liszt, 748.
Lynd W., A popular account of ancient musical instruments, 547.
Mahillon V., Le matériel sonore des Orchestres, 759.
Malherbe Ch., Centenaire de G. Donizetti, 746.
Mandelli, Le distrazioni di A. Ponchielli, 745.
Marmorito V. di, Del concetto e dell'attuazione del melodramma di R. Wagner, 554.
Mastrigli L., La decadenza del canto in Italia, 393.
Mayer J. A., Jephta, 192.
Mentz P., Die Wirkung akustischer Sinnesreize, 369.
Mitterer J., Praktischer Leitfaden, 166.
Mittheilung für die Mozart Gemeide, 748.
Mostra Donizettiana. Catalogo del Conservatorio di Napoli, 744.
Mugellini B., Alle fonti del Clitumno, 184.
— Impressioni, 185.
Musikführer, 763.
Musik-Klassiker Breitkopf, 394.
Musiol R., H. Brüchler, 160.
Nef K., Die Collegia musica, 748.
Nel giorno della inaugurazione del monumento a Tartini, 541.
Niederheitmann F., Cremona, 547.
Oakeley H., Two inaugural adress on Music, 557.
Oertel A., Flöten-Schule. Trompete-Kornett-Tenorhorn-Klarinetten, 363.
Oury J., Les cantiques français, 761.
Pedrell F., Teatro lirico español. Vol. I, 381.
Pougin A., Acteurs et actrices d'autrefois, 347.
Praloran F., Storia della musica bellunese, 544.

Digitized by Google

Reeves' Musical directory for 1897, 557.
Reinecke C., Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten, 361.
Riechers A., Die Geige und ihr Bau, 759.
Ritratti psicografici, 762.
Ritter H., Gedenk-Schrift zur 100 Geburtstagafeier F. Schubert's, 347.
Roeder E., Das Dresdner Hoftheater, 200.
Rose A., Talks with bandsmen, 364.
Samuel A., Messe en Re mineur, 380.
Sandberger A., Drei Gesänge, 194.
— Madrigalen von Orlando di Lasso, 189.
Scalinger G. M., Aestesis, 160.
Schuberth F., Werke, 554.
Schultze-Strelitz L., Sänger-Fibel, 165.
— Ueber Gesang-Unterricht, 755.
Schroedler M., Katechismus der Flöte, 760.
Servières G., La musique française moderne, 350.
Società del quartetto di Bologna. I primi 100 concerti, 393.
Sonnek G., Ein kritisch-polemisches Referat, 751.
Tartini G., Sonaten n. 6, 553.
Tebaldini G., Ebbrezze dell'anima. Liriche, 551.
— Missa conventualis, 180.
— Il teatro lirico, 159.
The Benedictines of Stanbrook, Gregorian music, 746.
Tiersot J., Chants populaires pour les écoles, 553.
Ursini-Scuderi S., Musicometro, 387.
Vanzo V. M., Composizioni varie per pianoforte, 550.
Voss P., Charles Gounod, 745.
Weil T., I teatri musicali veneziani del settecento, 545.
Weitzmann F., Harmoniesystem, 756.
Wolff W., Fiddle Frauds and how to detect them, 366.
Zimmer F., Taschenbuch für Violinspieler, 167.

Digitized by Google

INDICE ALFABETICO

Alphéraky A., 84.
Antipow C., 84.
Arensky A., 81.
Arte aristocratica, 148.
Balakirew, 45 e seg.
Bassano G., 606.
Bazzini A., 340.
Beer A., 528.
Beethoven, 17 e seg., 259, 265, 694, 701.
Berceuse populaire, 484.
Bertoli A., 630.
Blumenfeld S. et *F.*, 85.
Borodine, 45 e seg.
Bruneau, 305.
Canali F., 601.
Carissimi, 443, 460.
Casti G. B., 631 e seg.
CAVALLERIA RUSTICANA di Mascagni, 114 e seg.
Centenario Donizettiano, 707 e seg.
Cifra A., 617.
Cirillo, 443.
Concorsi, 408, 568, 773.
Cui C., 45.
D'Indy, 313.
Diritto d'autore, 114 e seg.
Diritto di palco, 525, 672 e seg.
Donizetti, 707 a 743.
Dote teatrale, 525, 672 e seg.
Dramma lirico francese, 299.
Dramma lirico spagnolo, 267 e seg., 494.
Emozione musicale, 328 e seg.
Ewald V., 86.
Estaview, 84.
Ferrabosco A., 1 e seg.
FERVAAL di d'Indy, 313 e seg.
FLIBUSTIER (Le), di C. Cui, 52.
Filologia e musica ecclesiastica, 151.
Fontana G. B., 625.
Fuchs G., 529.
Gastoldi G. G., 606.
Giudaismo nella musica, 95.
Glazounow A., 79.
Gretchaninow A., 86.
Grodski B., 85.
Intermezzo, 421.
Istituti musicali, 214, 402, 565.
Kopylow A., 84.
Lappi P., 617.
Liadow, 83.
Librettista (diritto del), 114 e seg.
Linguaggio e musica, 252 e seg.
Logroscino, 430.
Madrigale, 1 e seg., 233 e seg.
Manfredini, 428.
Maschera F., 598.
Massaino T., 611.
Merula T., 616.
MESSIDOR di Bruneau, 305.
Montalbano B., 622.
Mortaro A., 607.
Mottetto, 235 e seg.
Moussorgsky, 45 e seg.
Musica espressiva, 254 e seg., 689 e seg.
Musica sacra, 233 e seg., 569.
Musica strumentale nei secoli XVI, XVII e XVIII, 581 e seg.
Napravnik E., 78.
Necrologie, 220, 411, 572, 776.
Nuove pubblicazioni, 410, 570, 775.
Opera, 267 e seg., 299, 305, 313, 494.
Opera comica, 421 e seg., 631.
Opere nuove e concerti, 217, 403, 566, 771.
Oratorio, 460.

Digitized by Google

Pedrell F., 267, 494.
Pergolesi, 430, 444.
Pesenti M., 623.
Pesori S., 630.
Picchi G., 619.
PIRENEI (I) di Pedrell, 267 e seg., 494.
Porta C., 604.
Possenti P., 621.
PRINCE IGOR di Borodine, 61.
PRISONNIER (LE) DU CAUCASE di C. Cui, 50.
Provenzale F., 435.
Quagliati P., 607.
Rimsky-Korsakow, 45 e seg.
Rossi S., 609.
Ruffo V., 233.
Russia (musica in), 44 e seg.
Scarlatti A., 439, 446.
Scriabine A., 86.
Secessione musicale, 528.
Sistema (nuovo) di notazione musicale, 145.
Sokolow N., 84.
Soloview N., 89.
Stcherbatcheff N., 84.
Strumentazione, 581 e seg.
Uccellini M., 628.
Varie, 219, 410, 570, 775.
Viadana L., 611.
Vinci L., 430, 454.
Wagner, 529 e seg.
Wagneriana, 219, 410, 569, 775.
Wihtol J., 82.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BOUND

NOV 14 1949

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01277 7911

ONE DAY
CIRC.

Digitized by Google

Digitized by Google